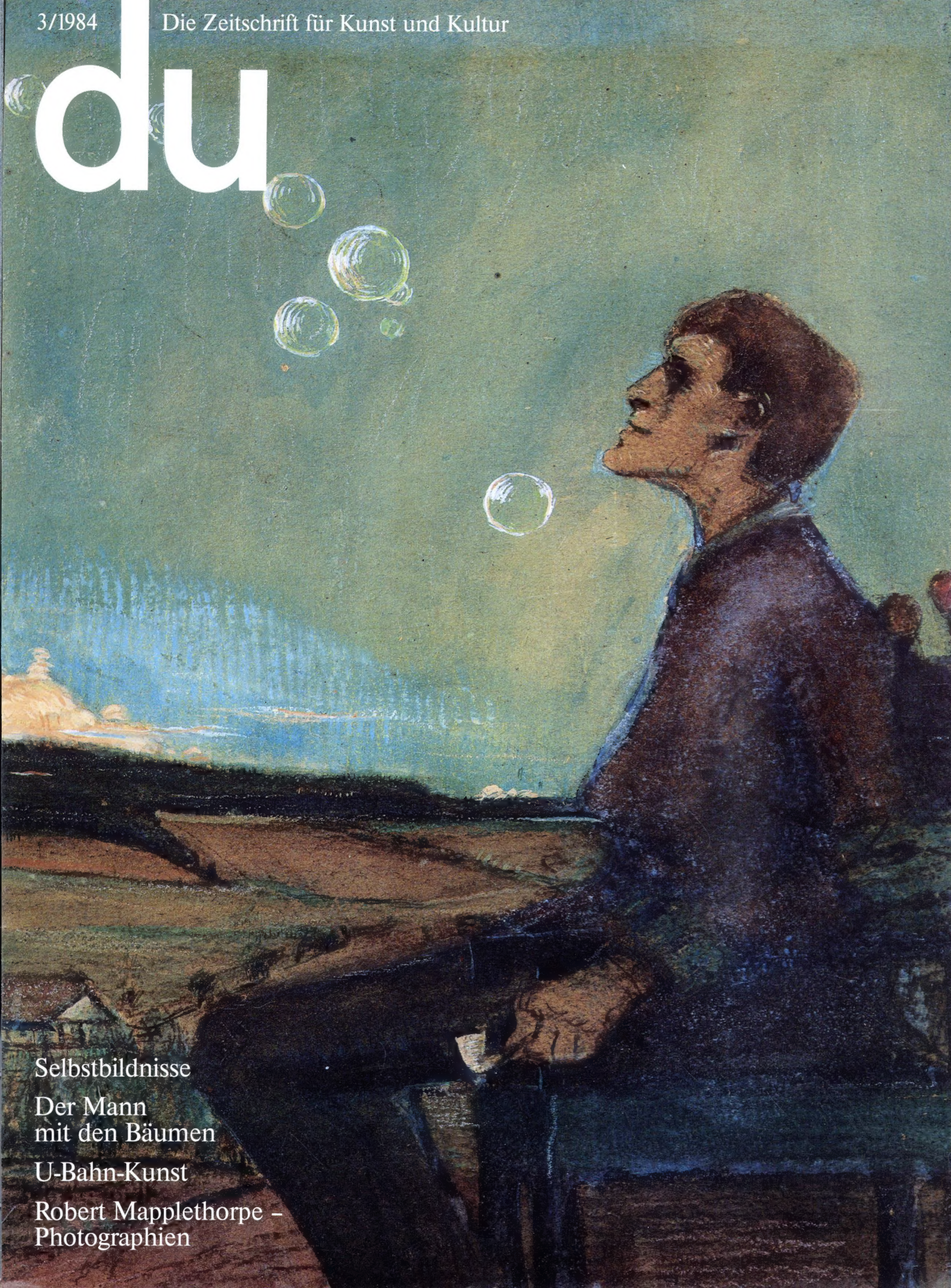

3/1984
Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
du
Selbstbildnisse
Der Mann
mit den Bäumen
U-Bahn-Kunst
Robert Mapplethorpe –
Photographien

CORINPHILA
Internationale Briefmarkenauktionen
26.–31. März 1984

Carlton Elite Hotel, Zürich



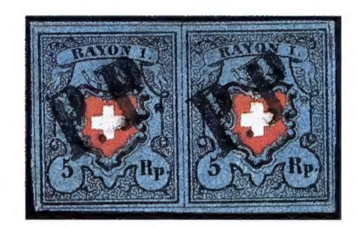
Los-Nr. 9077
Schätzpreis Fr. 50 000.–



Los-Nr. 9182
Schätzpreis Fr. 35 000.–

Raritäten und bedeutende Spezialsammlungen aller Länder werden, in gegen 8000 Lose aufgeteilt, den Meistbietenden zugeschlagen – ohne Limitpreise seitens der Einlieferer.

Luxuskataloge mit 344 Fototafeln (teils Farbreproduktionen) stehen ernsthaften Kaufinteressenten zur Verfügung.



Los-Nr. 9406
Schätzpreis Fr. 2000.–



Los-Nr. 9045
Schätzpreis Fr. 8500.–

CORINPHILA

POSTFACH, 8022 ZÜRICH, BAHNHOFSTRASSE 1 TELEFON 211 20 82

3/1984 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du

Druck und Verlag
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/52 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag
und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Sekretariat
Renate Huber

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Paris
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Verlagsleitung
René Hauser

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Papier
Papierfabrik Biberist

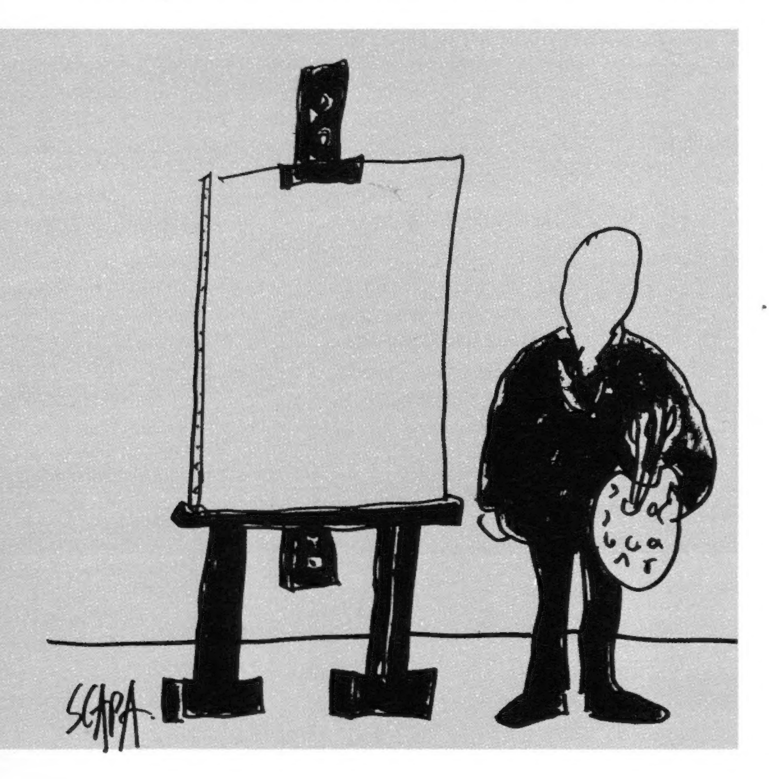
Umschlag

Max Beckmann: Selbstbildnis mit Seifenblasen.
Um 1898. Mischtechnik auf Karton, 32×25 cm.
Privatbesitz

Selbstbildnis

Urs Stahel

Selbstbildnisse sind in jeder Hinsicht etwas Sonderliches in der Malerei. Wie vielleicht kein anderes Sujet verleiten sie den Betrachter dazu, das Bild nicht nur als Gestaltung von Farbe und Form zu schätzen, sondern «hinter» das Bild zu schauen und zu fragen: Was erzählt uns das Bild vom Maler als Person? Diese Erwartung eines physiognomisch echten Eindrucks versperrt aber den Zugang zu einer Reihe von Meisterwerken in der bildenden Kunst, und nicht nur das, sie verkennt auch, dass unterschiedlichste Gründe einen Maler dazu bewegen können, ein Selbstporträt anzufertigen. Zwei Pole messen das Feld aus, in dem sich die Beweggründe konstituieren. Mit dem Blick nach aussen, auf ein Publikum gerichtet, dient das Selbstporträt dem Maler als Repräsentation: Er behauptet seine besondere Position als Künstler in der Gesellschaft. Mit dem Blick nach innen gerichtet, ist das Selbstporträt ein Mittel zur Selbstergründung: Mehrheitlich stellt folglich der Zeitpunkt, in dem ein Selbstporträt entsteht, eine Wende im Leben oder Schaffen des Malers dar. Zwischen diesen Polen reicht die Skala von Selbsterhöhungen – ja von Idealisierungen – bis zur Karikatur und zum Ausdruck von Selbstverachtung. Das Selbstporträt gibt aber nicht nur Aufschluss über den geistigen Zustand des Künstlers, sondern auch über denjenigen der Gesellschaft. Erstmals tauchte es in der Geschichte der Malerei auf, als der Mensch sich allmählich aus dem mittelalterlichen Weltbild herauslöste und als Individuum erwachte. Mit wachsendem Selbstwertgefühl wurde es schliesslich ein eigenständiger Bildtypus. Stark präsent war es vor allem in der Zeit des unerschütterlichen Glaubens an das Individuum und – in veränderter Form – auch zu Beginn unseres Jahrhunderts, als mit Freud begonnen wurde, das bisher homogene Ich aufzuschlüsseln. Die Entwicklung der Malerei sowie gesellschaftliche Veränderungen und neue Erkenntnisse liessen diese Gattung im Verlaufe des 20. Jahrhunderts zusehends verschwinden oder grosse Wandlungen durchlaufen. Der Glaube an die Einheit und Autonomie des Ich verlor sich derart, dass es schwerfiel, mit Bestimmtheit zu sagen: «Das bin ich.» Seit den siebziger Jahren aber erlangt das Selbstporträt neue Bedeutung in Form von Selbstdarstellungen und Rollenspielen, in denen die Suche nach Stabilisierung des aufgesplitterten Ich spürbar ist.



Damit sind noch lange nicht alle Eigentümlichkeiten dieser Gattung angesprochen. In diesem Bereich, wo Täuschung und Erkennen, Wirklichkeit und Schein so nahe beieinanderliegen, wäre es etwa interessant zu klären, welcher Charakter besonders dazu neigt, sich selbst zu porträtieren, oder in welcher Seelenlage ein Maler sich vor den Spiegel begibt und wie sich die Veränderung des Spiegel-Selbst bei der Arbeit des Porträtierens im Bild auswirkt.


NOT TRANSFERABLE
SEE REVERSE SIDE
AMERICAN EXPRESS
3758
00001
WALTER HOFER
* NOT VALID IF CANCELLED OR REVOKED
©AMEX
Jeden Tag fliegen die neusten Boeing 747-357 der Swissair 3mal (dienstags 2mal) nonstop von der Schweiz nach den Vereinigten Staaten. Das weltweite Streckennetz der Swissair ist allerdings noch 33mal grösser.
Jeden Tag werden in der Schweiz weit über 5000 Rechnungen mit der American-Express-Karte und einer Unterschrift bezahlt. Die weltweite Präsenz der grünen Karte ist allerdings noch weit über 200mal grösser.
Bargeldlos einkaufen können Sie mit der American-Express-Karte aber nicht nur auf festem Boden, sondern noch 10 000 Meter weit davon entfernt, an Bord aller Swissair-Flugzeuge.
AMERICAN EXPRESS
swissair

Leserbriefe

Wir freuen uns über jeden Leserbrief. Je substantieller die Briefe sind und je konkreter sie sich auf den Inhalt des «du» beziehen, desto grösser ist die Chance der Veröffentlichung.

«du» 2/1984

Vorab «compliments» zu Ihrer Zeitschrift, deren Mischung von Etabliertem und sich Etablierendem ausserordentlich gelungen ist, in der Tat «leseluststeigernd» wirkt und überdies noch Raum zu eigenem Denken lässt.
So stellt die Gegenüberstellung der Schickeria-Welt der Anna Keel mit den «Kameranotizen aus Südamerika» nicht nur eine harmlose «Grenzüberschreitung» dar, sondern zeigt nachhaltig eine Konfrontation gegensätzlicher Welten auf; dies sowohl in der künstlerischen Wirklichkeitsumsetzung als auch in der Art und Weise der Wirklichkeitsbetrachtung – was beim Leser über kurz oder lang Reaktionen in bezug auf Prioritäten auslösen muss (oder sollte?).
In dieselbe Richtung weist der gelungene Artikel über das sich etablierende «Künstlerquartier» Lower East Side, der wieder einmal den Circulus vitiosus in Erinnerung ruft, in dem Kunst und Kommerz sich jagen und dessen Wirkung es zuzuschreiben ist, dass der Kunstwert in inhaltlicher Hinsicht sich diametral entgegengesetzt zu demjenigen in pekuniärer Hinsicht entwickelt. Andererseits ist es gerade diesem Umstand zu verdanken, dass die «fliehenden» Künstler leinwandübergreifend auf ihre nähere Umgebung ausweichen und mit Ironie und Provokation nicht nur ungemein kommunikationsfördernd wirken, sondern auch ihren hartnäckigen Verfolgern in den «Grossraum-Limousinen» ein ums andere Mal ein Schnippchen schlagen: Hut ab vor den düster-witzigen Schattenwesen Hambletons und ihren Artverwandten, die mittlerweile in aller Welt hämisch von den Mauern grüssen.
Heinz Storrer, Zumikon

Brief aus dem Wald, «du» 2/1984

Als «ohnmächtigen Fürsprecher» für Ameisen, Hasen und Rehlein sieht sich Hildegunde Wöller in ihrem «Brief aus dem Wald». Es ist sicher müssig, bestreiten zu wollen, dass es den sauren Regen mit entsprechenden Folgen tatsächlich gibt. Jeder Gartenzwerg kann ein Lied davon singen. Nur, ein Lamento – im Zeilenhonorar –, das zu einem derartigen «Kitsch As Kitsch Can» verkommt, sollte sich das «du» wirklich verkneifen. Zwischen «wirtschaftlichen Schäden» und «verödeten Seelen» ist da ein «Wanderer» im – wussten Sie's schon – «sterbenden» Wald unterwegs. Die Vision von einer «Landschaft, die zur kahlen Steppe, durchzogen von Autobahnen», verkommen ist, schreckt diese furchtlose Waldberichterstatterin auf einer ganzen Seite erheblich. Der sterbende Wald ist doch widerstandsfähiger, als gemeinhin angenommen wurde, liefert er doch immerhin noch derartig sentimentale «Stilblüten»: Die Wüste lebt!
Sieht man von diesem Beitrag ab, so hat sich das neue Konzept Ihrer Zeitschrift, wie mir scheint, bewährt.
Hansruedi Fritschi, Zürich

Kameranotizen aus Südamerika, «du» 2/1984

In Erika Billeters Beitrag zum Photobuch «Kameranotizen aus Südamerika» von Luc Chessex vermisse ich, einfach ausgedrückt, die Übereinstimmung von Text und Bild. Die euphorische Stimmung Erika Billeters will sich nicht recht auf mich übertragen, ist doch das Porträt Südamerikas allzu einseitig dargestellt. Die Bilder zeigen kaum lachende Kinder, hören kann ich sie noch weniger. Aufgrund der Auswahl der Bilder gibt es für Luc Chessex – oder ist es Erika Billeters Vision? – nur Elend, erbarmungswürdige Armut und Grossstadtdschungel in Südamerika. Ist das Photo mit den zwei Männern unter dem Peace-Abzeichen der einzige Ausweg? Ich glaube kaum. Damit gelangen wir zu den politischen Aussagen der Aufnahmen. Auf der Anklagebank sitzt die westliche Kultur, sei es nun die Kirche oder die Coca-Cola Company, stellvertretend für die westlichen Wirtschaftskräfte. Doch für mich besteht kein Unterschied zwischen einer südamerikanischen Militärdiktatur (siehe die Bilder S. 26/27) und einer sozialistischen, sogenannten Volksdiktatur in Kuba oder neuerdings in Nicaragua. Andererseits habe ich in Südamerika, und auch in anderen Ländern, glückliche und zufriedene Menschen gesehen.
Abschliessend habe ich etliche Mühe, herauszufinden, wo die photographischen, grossen Leistungen sind. Meine Bilder sind ebenfalls nicht «kommerzialisiert», und ich finde sie mindestens ebenso schön.
P. Schoenenberger, Birmensdorf ZH



JEZLER-BESTECKE bleiben im Familienbesitz
während Generationen. Alle Muster können zu jeder Zeit,
auch als Einzelteile, sofort ergänzt werden.
Eine einzigartige Garantie.

Beratung und Verkauf durch die guten
Gold- und Silberschmiedegeschäfte.

Silberwarenfabrik JEZLER & CIE AG Schaffhausen

JEZLER
ECHT SILBER
SEIT 1822

Der Mann mit den Bäumen

Eine Erzählung von Jean Giono



Vor etwa vierzig Jahren machte ich eine lange Fusswanderung auf den von Touristen nicht beachteten Höhen der Alpen, die gegen die Provence sich hinabsenken.
Ich durchstreifte das Hochland, wo es am breitesten war, und nach drei Tagen befand ich mich in einer unvergleichlichen Wüstenei. Ich kampierte neben einem verlassenen Dorf. Ich hatte seit dem Vorabend kein Wasser mehr gehabt, und so musste ich welches finden. Die wie ein Wespennest dicht gedrängten Häuser, obzwar zerfallen, brachten mich auf den Gedanken, dass es hier einstmals eine Quelle oder einen Brunnen gegeben haben müsse. Es gab auch eine Quelle, aber sie war vertrocknet. Die fünf, sechs Häuser ohne Dächer, von Wind und Wetter zerstört, die kleine Kapelle mit eingestürztem Türmchen waren angeordnet wie in den lebendigen Dörfern; aber alles Leben war daraus entwichen.
Es war ein schöner Junitag, mit viel Sonne; aber in diesen ungeschützten und gegen den Himmel offenen Gegenden blies der Wind mit einer unerträglichen Wucht. Sein Heulen in der Häusergruppe war das eines Wilden, der in seiner Ruhe gestört wird. Ich musste weiter.
Nach fünf Stunden Marsch hatte ich noch immer kein Wasser gefunden, und nichts konnte mir die Hoffnung geben, welches zu finden. Überall die gleiche Trockenheit, die gleichen dürren Gräser. Da sah ich in der Ferne eine kleine schwarze Silhouette. Ich hielt sie für den Stumpf eines einsamen Baumes. Auf gut Glück ging ich auf ihn zu. Es war ein Hirte. Etwa fünfzig Schafe lagerten auf der heissen Erde und ruhten sich neben ihm aus.
Er gab mir zu trinken aus seiner Kürbisflasche, und dann führte er mich zu seiner Hütte in einer Mulde der Hochebene. Er holte Wasser, kostbares, aus einer sehr tiefen Zisterne; darüber hatte er eine primitive Winde eingerichtet.
Dieser Mann sprach wenig. Das ist eben so bei einsamen Menschen; aber man spürte, dass er seiner sicher war und dieser Sicherheit vertraute. Das war ungewöhnlich in dieser Einöde. Er wohnte nicht in einer Schäferhütte, sondern in einem Steinhaus; und man sah genau, wie durch seine Arbeit die Ruine, die er bei seiner Ankunft angetroffen hatte, ausgebessert worden war. Das Dach war solid und wasserdicht. Der Wind, der an den Dachsteinen rüttelte, klang wie das Rauschen des Meeres am Strand. Sein Haushalt war aufgeräumt, das Geschirr gewaschen, der Boden gekehrt, sein Wetzstahl eingeschmiert. Die Suppe kochte auf dem Herd. Ich bemerkte, dass er auch frisch rasiert war, dass alle seine Knöpfe gut angenäht waren, seine Kleider geflickt mit der peinlichen Sorgfalt, welche die Flicken unsichtbar macht.
Er teilte seine Suppe mit mir, wie ich ihm nachher meinen Tabaksbeutel anbot; aber er sagte, er rauche nicht. Sein Hund, ebenso schweigsam wie der Meister, war wohlwollend ohne Unterwürfigkeit.
Man war sogleich übereingekommen, dass ich die Nacht über dableiben sollte; das nächste Dorf war mehr als eine Tagereise von hier entfernt. Und zudem kannte ich die Art dieser seltenen Weiler zur Genüge. Es gibt deren vier oder fünf, der eine weit vom andern entfernt, auf diesen Bergabhängen, im Buschholz der Steineichen, weitab von den Fahrstrassen. Sie sind bewohnt von den Köhlern, die Holzkohle brennen. Es lebt sich da sehr schlecht. Die Familien, eng zusammengedrängt in einem äusserst rauhen Klima – im Sommer wie im Winter –, toben ihren Egoismus im engen Kreis aus. Das unvernünftige Verlangen zeigt sich im verhaltenen Wunsch, diesem Ort zu entfliehen. Die Männer führen ihre Kohle mit den Camions in die Stadt und kommen dann wieder. Die stärksten Tugenden gehen unter diesem stetigen Wechsel von Hoch und Tief in Brüche. Die Frauen brüten Rache. Um alles streitet man sich, ebensosehr um den Kohlenverkauf wie um die Bank in der Kirche; um die Tugenden, die sich gegenseitig bekämpfen; um die Laster, die einander widerstreiten; um den Neid der Tugenden und der Laster, unaufhörlich. Und zu alldem greift der ebenfalls unaufhörliche Wind noch die Nerven an. Es gibt ganze Epidemien von Selbstmord und zahlreiche Fälle mörderischen Wahnsinns.
Der Hirte, der nicht rauchte, holte einen kleinen Sack und schüttete einen Haufen Eicheln auf den Tisch. Er machte sich daran, sie genau zu untersuchen, indem er die guten von den schlechten ausschied. Ich rauchte meine Pfeife. Ich bot mich an, ihm zu helfen. Aber er meinte, das sei schon sein Geschäft. Und in der Tat: In Anbetracht der Sorgfalt, die er für diese Arbeit aufwandte, insistierte ich nicht. Damit erschöpfte sich un-

Die Botschaft des ö

Die Wälder sterben, die Wüste wächst. Die Schätze unseres Planeten werden vergeudet, die Menschheit ist in feindliche Blöcke zerrissen. Der Schatten des Holocaust fällt drohend über die Erde – unbeachtet von vielen.

Diese Gefahren will uns ULTOR in der Gestalt des Osiris vor Augen führen. Die Parallelen des Osiris-Mythos zur heutigen Zeit sind unübersehbar: Osiris, in dessen Regierungszeit das Volk in Frieden und Wohlstand lebte, wurde von seinem Bruder Seth ermordet. Der Körper wurde in 14 Teile zerrissen und in alle Winde verstreut – genauso, wie wir den „göttlichen Körper" der Natur aus Macht- und Profitgier zerreißen und das ökologische Gleichgewicht zerstören. Bruderkrieg und Umweltfrevel – die Gefahr, unseren Planeten



kologischen Gottes.

in das Totenreich des Osiris zu verwandeln, ist größer denn je.

Aber kein Weg ist ohne Umkehr. Selbst der Totengott Osiris galt den Ägyptern zugleich als Gott der sterbenden und wiederauflebenden Natur. Die Gestalt des Osiris ist also nicht nur Warnung, sondern auch Ausdruck der Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Natur durch eine Renaissance der Vernunft. Diesen Gedanken hat ULTOR in der Figur des Osiris Ausdruck verliehen. Die Bronze-Skulptur – meisterliches Kunstwerk und augenfälliger Denkanstoß zugleich – wurde in der traditionellen Technik des Wachsausschmelz-Verfahrens gegossen.

Wir laden Sie als Sammler und Kunstkenner hiermit zur Subskription ein.



Subskriptions-Coupon

OSIRIS. VON ULTOR.
Bronze-Skulptur in limitierter Auflage von 250 Exemplaren.
Numeriert und signiert.
Maße (mit Sockel):
Breite 44 cm, Höhe 36 cm
Subskriptions-Preis: sfr. 4.750.–

Hiermit bestelle ich

☐ Exemplar(e) der Bronze-Skulptur Osiris von ULTOR zum Subskriptions-Preis von sfr. 4.750.–

RG Wiesmeier
The Collector's Collection
Maximilianstraße 30
D-8000 München 22

Name

Straße

Ort

Datum

Unterschrift



sere ganze Unterhaltung! Als er einen ziemlich grossen Haufen guter Eicheln auf der Seite hatte, zählte er sie ab in Gruppen von zehn. Dabei schied er noch die kleinen aus und die, welche leichte Risse hatten; denn er prüfte sie sehr genau. Als er endlich hundert vollkommene Eicheln vor sich hatte, hörte er auf, und wir gingen schlafen.
Dieser Mensch verbreitete Frieden um sich. Am andern Morgen fragte ich ihn, ob ich noch den ganzen Tag bei ihm ausruhen dürfe. Er fand das ganz natürlich, oder vielmehr, er erweckte den Eindruck, dass nichts ihn zu stören vermöge. Ich hatte diesen Ruhetag nicht unbedingt nötig, aber ich war neugierig und wollte noch mehr erfahren. Er trieb seine Herde aus dem Stall und führte sie auf die Weide. Vor dem Weggehen tränkte er den Sack mit den sorgfältig ausgewählten Eicheln in einem Eimer Wasser.
Ich beobachtete, dass er an Stelle eines Steckens eine Eisenstange mitnahm, so dick wie der Daumen und ungefähr anderthalb Meter lang. Gemütlich wandernd schlug ich einen Weg ein, parallel dem seinen. Die Weide für seine Tiere befand sich in einer Mulde. Er überliess seine kleine Herde der Obhut des Hundes und ging den Hügel hinan, wo ich mich befand. Ich fürchtete, er käme, um mir Vorwürfe zu machen wegen meiner Neugierde; aber keine Spur davon: das war sein Weg, und er lud mich ein, ihn zu begleiten, wenn ich nichts Besonderes vorhätte. Er stieg noch zweihundert Meter höher hinauf.
Als er dort angekommen war, wo er hin wollte, begann er, seinen Eisenstab in die Erde zu stossen. So machte er ein Loch und legte eine Eichel hinein, dann machte er es wieder zu. Er pflanzte Eichen. Ich fragte ihn, ob das Land ihm gehöre. Nein, antwortete er. Ob er denn wisse, wem es gehöre. Er wusste es nicht. Er vermute, dass es Gemeindeland sei; oder dann gehöre es Leuten, die sich nicht darum kümmern. Ihn focht es nicht an, das er die Besitzer nicht kannte. Er setzte so hundert Eicheln mit grösster Sorgfalt.
Nach dem Mittagsmahl nahm er seine Arbeit wieder auf. Ich muss sehr hartnäckig gewesen sein bei meinem Ausfragen, dass er darauf antwortete. Seit drei Jahren pflanzte er Bäume in dieser Einsamkeit. Er hatte bereits 100000 gepflanzt. Von den 100000 hatten 20000 getrieben. Von diesen 20000, so rechne er, werde er noch die Hälfte verlieren durch die Nagetiere oder durch Umstände, die nicht vorauszusehen sind in den Plänen der Vorsehung. Es blieben also 10000, die hervorsprossten, dort, wo es vorher nichts gegeben hatte.
Und nun fragte ich mich, welches Alter dieser Mann wohl habe; offenbar war er über 50. 55 sagte er mir. Er hiess Elzéard Bouffier. Er hatte einen Bauernhof besessen, in der Ebene unten. Dort hatte er sein Leben erfüllt. Er verlor seinen einzigen Sohn, danach auch seine Frau. Dann zog er sich in die Einsamkeit zurück, wo er Gefallen daran fand, beschaulich zu leben mit seinen Schafen und seinem Hund. Er hatte sich überlegt, dass diese Gegend absterben werde aus Mangel an Bäumen. Und er fügte bei, da er doch nichts Wichtiges zu tun hätte, habe er beschlossen, hier Abhilfe zu schaffen.
Da ich selbst, trotz meiner Jugend, damals ein einsames Leben führte, verstand ich es, behutsam mit einsamen Menschen umzugehen. Aber trotzdem beging ich einen Fehler. Eben wegen meiner Jugendlichkeit musste ich an meine Zukunft denken und an das Erhaschen des Glücks. Ich sagte zu ihm, dass in dreissig Jahren diese 10000 Eichen grossartig stehen würden. Er entgegnete sehr schlicht, wenn Gott ihm das Leben gebe, dann werde er so viele gepflanzt haben, dass diese 10000 wie ein Tropfen im Meer sein würden.
Er studierte übrigens bereits die Aufzucht der Buchen, und er hatte neben seinem Haus mit Bucheckern eine Pflanzschule angelegt. Die Setzlinge, die er mit einem Gitter vor den Schafen geschützt hatte, kamen prächtig. Er denke ebenfalls daran, so sagte er mir, weiter unten Birken zu pflanzen, da es dort einige Meter unter der Oberfläche Feuchtigkeit gebe.
Am folgenden Tag trennten wir uns.
Das Jahr darauf kam der Krieg von 1914, in den ich während fünf Jahren einbezogen war. Ein Infanteriesoldat konnte nicht an Bäume denken! Um die Wahrheit zu sagen: Die Sache hatte sich nicht tief eingegraben; ich hatte sie mehr nur als einen Zeitvertreib betrachtet, etwa wie eine Markensammlung, und vergessen.
Aus dem Krieg entlassen, befand ich mich im Besitz einer minimen Demobilisationsprämie.
Ich hatte ein grosses Bedürfnis nach frischer Luft. Deswegen, und aus keinem andern Grund, machte ich mich auf in jene Einöden.
Das Land hatte sich nicht verändert. Immerhin, oberhalb des zerfallenen Dorfes entdeckte ich in der Ferne so etwas wie einen grauen Nebel, der die Höhen wie ein Teppich bedeckte. Seit dem Vorabend dachte ich wieder an den Hirten, der Bäume pflanzte. 10000 Eichen, sagte ich mir, nehmen wirklich einen schönen Raum ein.
Ich hatte während dieser fünf Jahre zu viele Menschen


Im neu gestalteten
SALON CHRISTOFLE ZÜRICH
finden Sie immer interessante
Anregungen für die persönliche
Gestaltung Ihrer festlichen Tafel
Wir freuen uns auf Ihren Besuch
MEISTER
Spezialgeschäft am Paradeplatz, Bahnhofstrasse 28a, CH-8001 Zürich
Telefon 01 221 27 30



sterben gesehen, als dass ich mir nicht leicht hätte vorstellen können, dass Elzéard Bouffier möglicherweise gestorben sei - um so mehr, als man mit zwanzig Jahren fünfzigjährige Männer als Greise betrachtet, die nichts anderes mehr zu tun haben, als zu sterben. Er war nicht gestorben. Er hatte nur noch vier Schafe, aber dafür hundert Bienenstöcke. Er hatte die Schafe abgegeben, weil sie die Baumplantagen gefährdeten. Um den Krieg hatte er sich ganz und gar nicht gekümmert! Er hatte unbeirrbar weitergepflanzt!
Die Eichen von 1910 waren also zehn Jahre alt und höher als ich und als er. Dies Schauspiel war beeindruckend. Ich war buchstäblich sprachlos, und weil er auch nicht redete, verbrachten wir den ganzen Tag damit, dass wir schweigend im Wald herumgingen. Er mass in drei Abteilungen elf Kilometer in der Länge und drei Kilometer in der grössten Breite. Wenn man sich vergegenwärtigte, dass dies alles von den Händen und dem Herzen dieses Mannes herrührte, ohne jede technischen Hilfsmittel, dann ging einem auf, dass die Menschen auch in andern Gebieten so schöpferisch sein könnten wie Gott, nicht nur im Zerstören.
Er hatte seine Idee weiterverfolgt, und Buchen, die mir bis zu den Schultern reichten, so weit man sehen konnte, bewiesen es. Die Eichen standen dicht und waren über das Alter hinaus, wo die Nagetiere ihnen etwas antun konnten. Wenn die Vorsehung dieses Werk zerstören wollte, wäre sie fortan auf Zyklone angewiesen. Er zeigte mir wunderbare Birkenhaine, die fünf Jahre alt waren, von 1915 stammten, als ich vor Verdun kämpfte. Überall, wo er richtig Feuchtigkeit unter der Oberfläche vermutete, hatte er Birken gepflanzt; sie standen zart und schlank wie junge Mädchen.
Dieses schöpferische Werk schien sich kettenartig zu bewegen. Er kümmerte sich nicht darum. Er verfolgte hartnäckig seine Aufgabe. Aber als ich in die Dörfer hinunter kam, sah ich Wasser die Bachbetten durchfliessen, die seit Menschengedenken immer trocken gewesen waren. Das war die grossartigste Kettenreaktion, die ich je gesehen habe. In sehr früher Zeit hatten diese trockenen Bachbetten Wasser gehabt. Einige dieser traurigen Dörfer, von denen ich zu Beginn dieses Vortrags gesprochen habe, waren dort gebaut worden, wo früher gallo-römische Siedlungen gewesen waren. Die Archäologen hatten den Grund durchforscht und Angelhaken gefunden an Orten, wo man im 20. Jahrhundert Zuflucht zu Zisternen suchen musste, wenn man ein wenig Wasser haben wollte.
Auch der Wind verstreute gewisse Samen. Gleichzeitig mit dem Wasser erstanden auch wieder Weiden, Wiesen, Gärten, Blumen und ein gewisser Sinn des Lebens. Aber die Veränderung ging so langsam vor sich, dass man sich an sie gewöhnte, ohne erstaunt zu sein. Die Jäger, die in diesen einsamen Gegenden nach Hasen oder Wildschweinen jagten, hatten wohl das Spriessen junger Bäume beachtet, aber sie hatten das irgendeiner Laune der Natur zugeschrieben. So störte niemand das Werk dieses Menschen. Wenn es entdeckt worden wäre, hätte man es vielleicht verhindert. Es blieb unbeachtet. Wer in den Dörfern unten und in den Büros hätte sich eine solche Beharrlichkeit in der schönsten Selbstlosigkeit vorstellen können?
Von 1920 an habe ich mindestens einmal jedes Jahr Elzéard Bouffier besucht. Ich habe ihn nie gebeugt oder zweifelnd gesehen. Und dennoch, wer weiss, ob nicht Gott selbst ihn dazu gedrängt hat? Ich habe seinen Verdruss nicht nachgerechnet. Man kann sich leicht vorstellen, dass es für ein solches Gelingen viele Widerwärtigkeiten zu überwinden galt; dass man gegen Verzweiflung hat kämpfen müssen, um des guten Endes einer solchen Leidenschaft sicher zu sein. Im nächsten Jahr gab er die Ahorne auf, um auf die Buchen zurückzukommen, die noch besser gediehen als die Eichen.
Im Jahre 1933 bekam er den Besuch eines Forstwartes. Dieser Beamte gab ihm die Weisung, doch ja draussen kein Feuer zu machen, um das Gedeihen dieses natürlichen Waldes nicht zu gefährden. Das sei nämlich das erste Mal, sagte ihm dieser naive Bursche, dass man einen Wald ganz von selbst hervorspriessen sehe. Damals pflanzte er Buchen 12 Kilometer von seinem Haus entfernt. Um sich das Hin und Her zu ersparen – er war damals 75 Jahre alt –, fasste er den Plan, eine Steinhütte zu bauen am Ort der Pflanzungen, was er im folgenden Jahr auch ausgeführt hat.
Im Jahre 1935 kam wahrhaftig eine ganze Delegation, um den «natürlichen Wald» zu besichtigen. Ein hoher Beamter des Wasser- und Forstwesens war dabei, ein Abgeordneter, ein Techniker. Man redete viele unnütze Worte. Man beschloss, etwas zu unternehmen; aber glücklicherweise unternahm man nichts, es sei denn das einzig Vernünftige: Man stellte den Wald unter Staatsschutz und verbot, dass man hier Kohle brenne. Denn es war unmöglich, nicht überwältigt zu sein von der Schönheit dieser jungen Bäume in voller Kraft. Und es machte sogar dem Abgeordneten Eindruck!
Ich hatte einen Freund unter den Forstvorstehern der Delegation. Ich eröffnete ihm das Geheimnis. An

einem Tage der nächsten Woche suchten wir zusammen Elzéard Bouffier auf. Wir trafen ihn mitten in seiner Arbeit, 20 Kilometer vom Ort der Inspektion entfernt. Dieser Forsthauptmann war nicht umsonst mein Freund. Er hatte ein Werturteil über die Dinge. Er war auch verschwiegen. Ich bot die paar Eier an, die ich als Gastgeschenk mitgebracht hatte. Wir teilten das Frühstück unter uns dreien, und die Stunden vergingen in der stummen Betrachtung der Landschaft.
Die Seite, von der wir kamen, war bestanden mit Bäumen von sechs bis sieben Metern Höhe. Ich erinnerte mich des Anblicks dieser Gegend im Jahr 1913: die Wüste. Die friedliche und regelmässige Arbeit, die frische Höhenluft, die Genügsamkeit und vor allem die Heiterkeit des Herzens hatten diesem Greis eine schier feierliche Gesundheit verliehen. Er war ein Streiter Gottes. Ich fragte mich, wie viele Hektaren er wohl noch mit Bäumen bepflanzen werde.
Vor dem Aufbruch machte mein Freund einen kleinen Vorschlag über gewisse Pflanzen, denen das Terrain hier zusage. Er mass dem keine Bedeutung bei. «Wahrhaftig, dieser gute Mann versteht von der Sache mehr als ich.» Am Ende einer Stunde Marsch – der Gedanke hatte sich in ihm weiterentwickelt – fügte er bei: «Er weiss mehr als alle. Er hat den berühmten Weg zum Glück gefunden!»
Dank diesem Forsthauptmann wurde nicht nur der Wald unter Schutz gestellt, sondern auch das Glück dieses Mannes. Er ernannte drei Forstaufseher und beschwor sie, sich von den Kohlenbrennern ja nicht bestechen zu lassen.
Eine Gefahr drohte diesem Werk einzig im Kriege von 1939. Die Automobile wurden mit Holzgas betrieben; es gab nie genug Holz. Man begann Eichen von 1910 zu fällen; aber diese Bestände sind so weit weg vom Strassennetz, dass diese Unternehmung vom finanziellen Gesichtspunkt aus sich als sehr unrentabel herausstellte. Man gab wieder auf. Der Hirte hatte nichts bemerkt; er befand sich 30 Kilometer davon entfernt und führte friedlich seine Aufgabe weiter, indem er den Krieg von 1939 ignorierte, wie er den von 1914 ignoriert hatte.
Ich habe Elzéard Bouffier zum letztenmal im Juni 1945 gesehen. Er war damals 87 Jahre alt. Ich hatte den Weg durch die «Wüste» gewählt. Aber jetzt gibt es, trotz der Zerrüttung, in die der Krieg das Land gestürzt hatte, eine Autobusverbindung vom Tal der Durance ins Gebirge. Dieser schnellen Beförderung schrieb ich es zu, dass ich die Gegend meiner früheren Wanderungen nicht wiedererkannte. Es schien mir auch, als ginge die Fahrstrasse durch neue Ortschaften. Ich brauchte den Namen eines Dorfes, um sicher zu sein, dass ich mich wirklich in dieser ehemals so verlassenen Gegend befand. Ich stieg in Vergons aus. Im Jahre 1913 hatte dieser Weiler von zehn bis zwölf Häusern noch drei Einwohner. Es waren Halbwilde, die sich bekämpften, von der Jagd mit Schlingen lebten, in der physischen und moralischen Verfassung etwa wie Menschen der Prähistorie. Brennesseln umwucherten die verlassenen Häuser. Die Lebensbedingungen waren hoffnungslos. Es handelte sich für sie nur noch darum, auf den Tod zu warten: eine Situation, die keineswegs die Tugenden begünstigt!
Alles hatte sich verändert, sogar die Luft. Statt der trockenen und heftigen Winde, die mich einstmals empfingen, wehte ein leichtes Lüftchen voller Wohlgerüche. Ein Murmeln, ähnlich dem des Wassers, kam von den Höhen: Es war der Wind in den Wäldern. Und endlich, das Erstaunlichste – ich hörte richtiges Rauschen des Wassers in einem Becken. Ich sah, man hatte einen Brunnen geschaffen. Wasser gab es genug, und, was mich am meisten rührte, man hatte daneben eine Linde gepflanzt, vor etwa vier Jahren, jetzt schon kräftig, ein nicht anzuzweifelndes Symbol der Auferstehung.
Ausserdem trug Vergons Spuren eines Wirkens, das nur mit Hoffnung unternommen werden kann. Die Hoffnung war also zurückgekehrt. Man hatte die Ruinen weggeräumt, verfallene Mauerreste abgebrochen und fünf Häuser aufgebaut. Der Weiler zählte nun 28 Bewohner, darunter vier junge Haushaltungen. Die neuen Häuser, frisch verputzt, waren von Gemüsegärten umgeben, in denen gemischt, aber schön gereiht, Gemüse und Blumen wuchsen, Kohl und Rosen, Lauch und Löwenmäulchen, Sellerie und Anemonen. Es war nun ein Ort, an dem zu leben einen die Lust ankam.
Von da ging ich zu Fuss weiter. Der eben zu Ende gegangene Krieg hatte noch nicht wieder das volle Aufblühen des Lebens erlaubt. Aber Lazarus war dem Grab entstiegen. An den unteren Bergabhängen sah ich kleine grüne Gersten- und Roggenfelder und hinten in den engen Tälern grünende Wiesen.
Es brauchte nur die paar Jahre, die uns von jener Zeit trennten, damit das ganze Land strahlte von Gesundheit und Wohlhabenheit. Dort, wo ich 1913 Ruinen gesehen hatte, erhoben sich jetzt saubere Bauernhäuser, schön verputzt, die von einem glücklichen und angenehmen Leben zeugten. Die alten Quellen, gespeist von den Regen- und Schneefällen, welche die Wälder anziehen, sprudeln wieder. Man hat Wasserkanäle angelegt. Neben jedem Haus ein Ahornwäldchen, und die Brunnen überlaufen in die Teppiche grünen Münzkrautes. Die Dörfer sind nach und nach wieder aufgebaut worden. Eine Bevölkerung ist aus der Ebene, wo das Land teuer geworden ist, heraufgekommen, hat sich hier niedergelassen und hat Jugend, Leben und Unternehmungsgeist mitgebracht. Man begegnet in den Gassen wohlgenährten Männern und Frauen, Knaben und Mädchen, die zu lachen verstehen und die wieder Freude bekommen haben an ländlichen Festen. Wenn man die alte Bevölkerung dazurechnet – sie ist nicht wieder zu erkennen, seit sie mit Lust lebt –, so verdanken mehr als 10000 Menschen ihr Glück Elzéard Bouffier.

Martial Leiter
Im Spiel von Hell und Dunkel

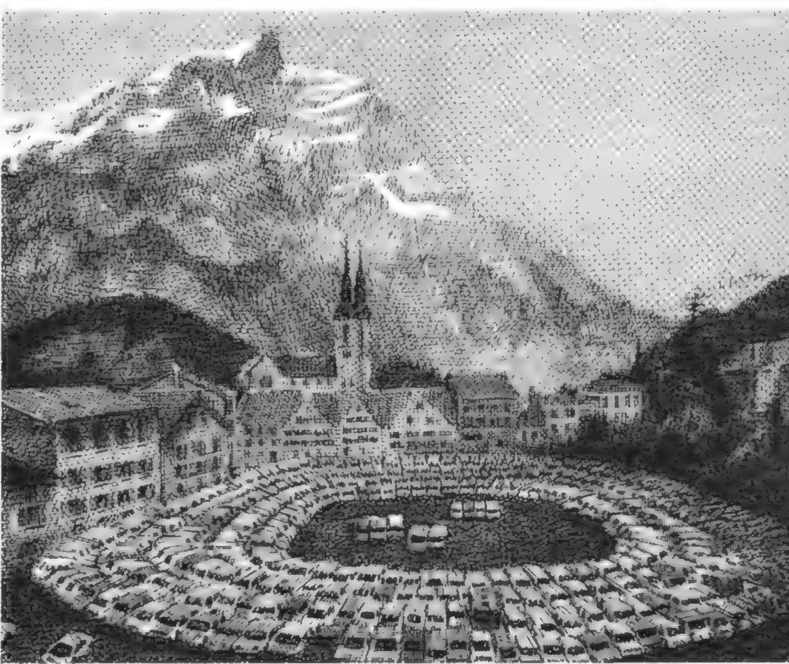
Text: Jörg Huber
Photos: Monica Nestler



Der Karikaturist und Zeichner Martial Leiter wohnt und arbeitet im historischen Kurhotel in Yverdon.
Von links nach rechts: Martial Leiter; im Innern des Kurhotels; «Aletschgletscher»; «Landsgemeinde Glarus».
Im Frühling 1984 erscheint im Limmat Verlag, Zürich, das Buch «Klärstriche» mit neuen Karikaturen von Martial Leiter.

Seit 1982 führt Yverdon in der Ortsbezeichnung den Zusatz «les Bains». Die Stadt, am oberen Ende des Neuenburgersees gelegen, war nicht nur im 18. Jahrhundert ein Zentrum der Buchdruckerkunst und Wirkungsort von Rousseau und Pestalozzi, sondern Sie ist seit der Zeit der Römer auch für ihre Thermalquellen bekannt. Neben dem alten Kurhotel, das – 1736 erbaut – schon seit einiger Zeit nicht mehr in Betrieb ist, weihte man im November 1983 ein neues Thermalbad ein, nachdem in 600 Meter Tiefe eine vielversprechende Quelle entdeckt worden war. Das verlassene Kurhotel dagegen bot in den letzten Jahren etwa dreissig Bewohnern jeden Alters und unterschiedlichster sozialer Herkunft Wohn- und Arbeitsstätte. Es steht aber ten in den langen Hauskorridoren, und durch die milchigen Dachfenster schien sanftes Licht in die alten Badezellen. Wir gingen mit Leiter durch die verfallenen Aufenthaltsräume und den leeren, mit Spinnweben dekorierten Speisesaal. Im Spiel von Hell und Dunkel, das den herumliegenden Trümmern Leben einzuhauchen schien, vermeinte man die festlich gekleidete Gesellschaft zu sehen, die sich hier um die Jahrhundertwende bei Geigenmusik erholt hatte. Für Martial Leiter ist dies die ideale Atmosphäre für sein Leben, seine Arbeit.
Sein Atelierraum ist in diesiges Dunkel gehüllt; dem Blick durch die hohen, schmalen Fenster nach draussen in den Park wird die Sicht verwehrt: die Fensterläden sind geschlossen. Der gelbe





unter Denkmalschutz und soll bald einmal renoviert und wieder seinem alten Zweck zugeführt werden. Die Bewohner müssen ausziehen.
Einer der Betroffenen ist der Westschweizer Künstler Martial Leiter. Er wohnt seit 1976 in dem romantischen Gemäuer. Hier fand er die geeignete Umgebung für seine Arbeit: Ruhe, Abgeschiedenheit, spontane Kontakte in der Hausgemeinschaft und gleichzeitig die Nähe zum «Städtischen».
Am Tag unseres Besuches lag der immense Park verlassen im herbstlichen Sonnenlicht. Katzen und Kinder spiel-

Schein einer Lampe fällt auf das Papier. Meistens und am liebsten malt er während der Nacht.
Martial Leiters Zeichnungen sind momentane End-Bilder von Introspektionen, seine Skizzen und Studien Schürfarbeit und Sondierungen. Die Signale, die beim Hineinhorchen in sich selbst wahrzunehmen sind, verfeinern sich durch die seismographische Umsetzung zu immer dichteren, differenzierteren Texturen. Bleistift, China-Tinte, Kohle, Graphit, Wasserfarben sind Leiters Materialien. Auf den von Weiss bis Schwarz nuancierten Flächen ent-

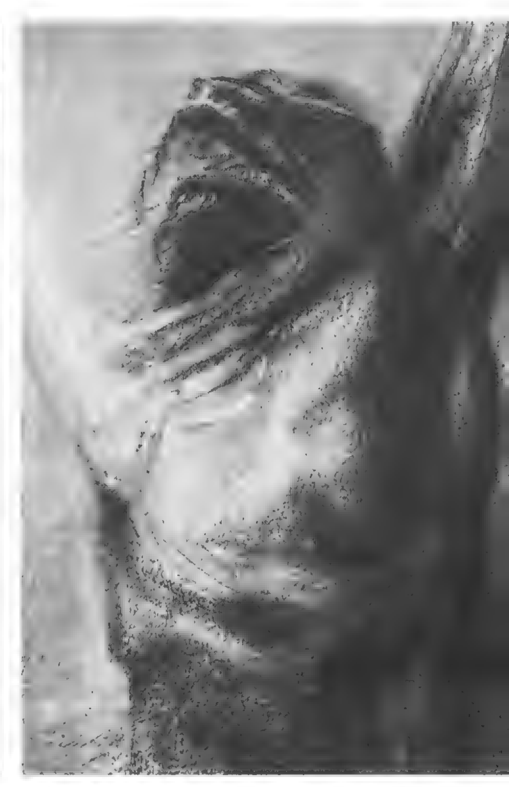


Bekannt ist Martial Leiter für seine politischen Karikaturen, die in Zeitungen und Zeitschriften der Deutschschweiz und Romandie erscheinen. Weniger geläufig sind seine freien Zeichnungen.
Von links nach rechts: Im Innern des verlassenen Kurhotels; *Ordnungsszene*. 1980. Bleistift, 120×80 cm. *Weisses Gesicht*. 1983. Kohle und Bleistift auf Zelluloid. 67,5×48,5 cm. *Der Schrei II*. 1980. Bleistift und Pastellkreide, 75×52 cm.

stehen Räume, in denen sich plastisch Volumen wölben und Höhlungen öffnen; Körperteile androgyner Menschenfiguren werden sichtbar: Arme, Hände, ein Torso, Gesichter, geschlossene Augen. Mehrere Körper umschlingen und halten sich. Seltsam gequälte Stellungen und gewundene Bewegungen einer kraftvollen und gleichzeitig geschundenen Kreatur. Doch das gegenständliche Moment in Leiters Bildern ist nur zu erahnen, und die Gewissheit, Eindeutiges zu entziffern, bleibt dem Betrachter verwehrt. Die adäquate Rezeption ist wohl die Wahrnehmung über vitale Vibrationen, die einen Empfindungs- und Erfahrungsgrund tangieren, der in uns – im Künstler und Betrachter – vorhanden ist, in der zweckrational organisierten Welt jedoch nicht oder nur rudimentär aktiviert wird. Leiter sucht in seinen Arbeiten weder das Definierte noch das Gesicherte sichtbar zu machen. Die Bildthemen liegen im Ursprünglichen der menschlichen Existenz, unter und hinter den räumlichen und zeitlichen Konturen konkreter Wirklichkeit.







Der 32jährige Künstler ist öffentlich bekannt geworden mit seinen politischen Karikaturen und Zeichnungen in Zeitungen und Zeitschriften der Westschweiz. Teilweise, aber meist mit grossen Schwierigkeiten verbunden, sind sie auch in der Deutschschweiz erschienen. Diese gezeichneten Stellungnahmen zum politischen Alltag orientieren sich nicht an der Oberfläche, sondern stellen Sonden dar, die die Gedanken der Betrachter hinter die Erscheinung treiben, um Licht zu werfen auf Ursachen, Hintergründe und umfassende Zusammenhänge. In der Tiefe der Ausleuchtung werden Bildzeichen geboren, die über die punktuelle Attacke hinaus Verhältnisse und Situationen eindeutig beschreiben. Das Publikum kann sich diesen Darstellungen nicht leichtfertig entziehen; denn in ihnen sind wir alle – als diese Verhältnisse Mitschaffende und Duldende – gemeint. Das macht Leiter und seine Arbeit unbequem.

Die einer breiten Öffentlichkeit weniger bekannten sogenannten freien Zeichnungen, die in handgearbeiteten Editionen als Lithographien oder als Originalzeichnungen in Galerien verkauft werden, sind von den politischen Zeichnungen in den Medien nicht wesentlich verschieden. Obwohl sie nicht – wie die politischen Zeichnungen – Zuspitzungen sind, die, an einem An-

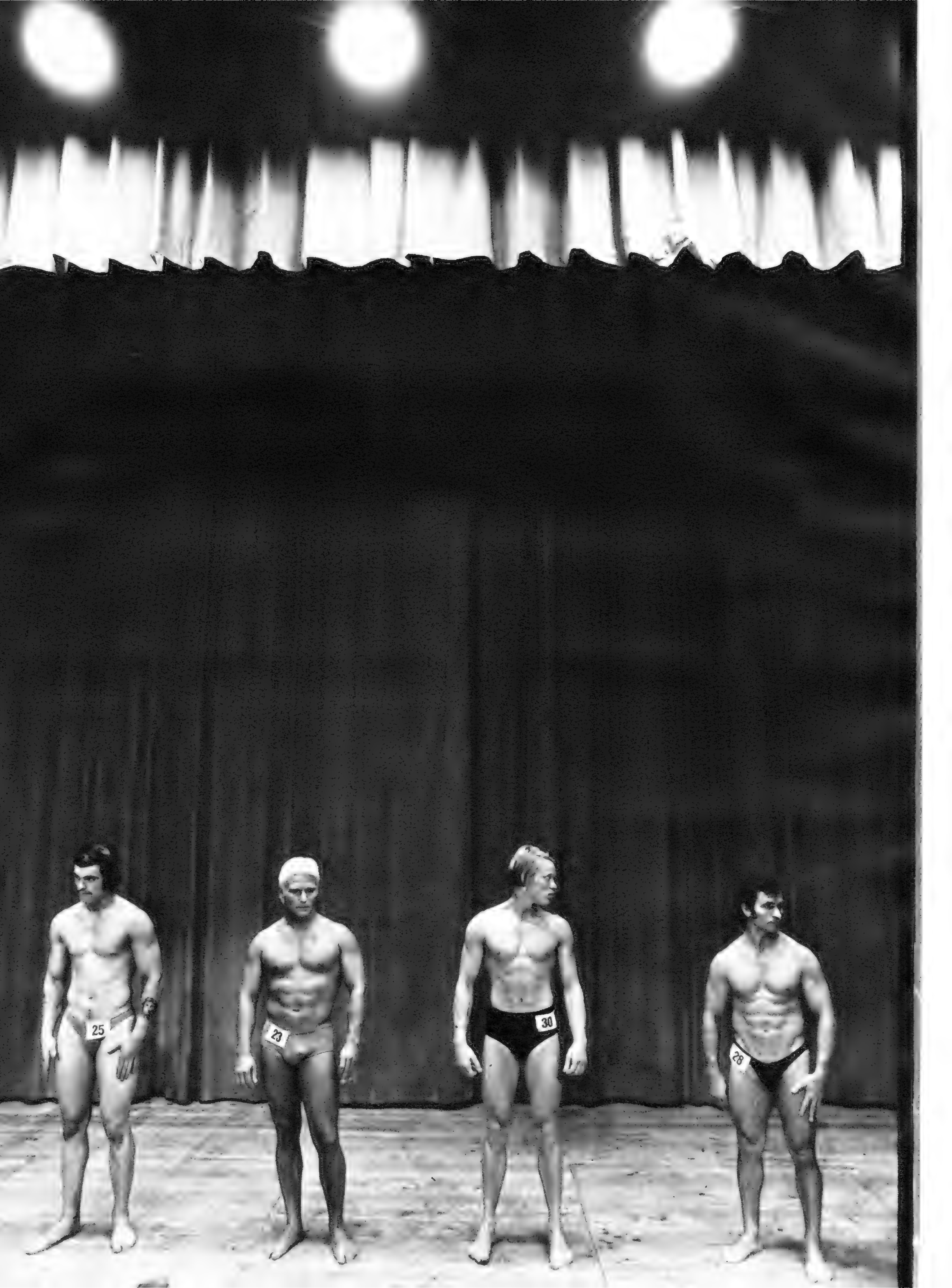
lass oder Vorfall orientiert, Sprengsätze in der Medienöffentlichkeit bilden sollen, so ist die Haltung, die sie zum Ausdruck bringen, gleichwohl dieselbe.
Leiter ist ein an der Zeit Leidender: Die Zivilisation, die wir geschaffen haben und weiter schaffen, erfährt er als eine sterbende, zerstörende und zerstörte. Die Rettung sieht er einzig in der künstlerischen Arbeit; so hält er aus Trauer und moralischer Empörung seine Zeit-Zeichen als Widerstand aufrecht. Trauer und Wut, die sich auf subtile Weise in Schraffuren, im Hell-Dunkel, in einer tropfenden Linie, dem Verschwinden und Wiederauftauchen einer Form äussern: in der Topographie menschlicher Körperlandschaften. Leiter hat sich mit seinen politischen Karikaturen der Ablehnung breiter Kreise und mit seinen Bildern unzähligen Missverständnissen ausgesetzt. Irritiert hat er etwa durch die Tatsache, dass er künstlerischen Widerstand leistet und nicht «zeitgemäss» zynisch, melancholisch wurde oder der neuen Innerlichkeit anheimfiel; dann aber auch, weil er nicht das «Positive» widerspiegelt und plakativ einen Weg weist. Für Leiter ist das herkömmlich Positive das Arretierende, das festlegt, was richtig ist, und damit das Suchen beendet. Die Möglichkeit zur Kreativität dagegen ist seiner Meinung nach nur gegeben durch die stete Negation, die Aufforderung also, weiterzusuchen und -zufragen, Offenheit und Raum im Reglementierten zu schaffen und zu bewahren. Der Künstler nimmt die Dialektik der Negation auf, die oft, einseitig aufgelöst, als Destruktion und Nestbeschmutzung missverstanden und disqualifiziert wird. Das heisst, er negiert Bestehendes, das in seinen Augen fälschlich als etwas Positives gewertet wird, und lässt in dieser Negation Weiterführendes, zukünftig Positives aufscheinen. Diese Bewegung, die sich in der Zeichnung sowohl intellektuell wie auch emotional vollzieht, bestimmt auch deren Erscheinungsbild. Nicht zuletzt irritiert Leiter aber auch, weil er nicht «wild» die zeitkonformen bunten Pinsel schwingt. Immer wieder muss er als Reaktion auf seine Arbeit vernehmen, dass sie farblos, düster, depressiv und deshalb eben miesmacherisch sei.
Von den Farben, die ausserhalb des Spektrums der Schwarz-Weiss-Töne liegen, schreckt Leiter zurück. Sie signalisieren für ihn scheinbar Bekanntes; sie vermitteln zu schnell Stimmungen, die sich vom Bildthema ablösen; und sie verleiten zu sehr zum Dekorativen und den Betrachter zu Illusionen. Und trotzdem sind Leiters Bilder farbig. Die Farben sind einerseits als Möglichkeiten vorhanden: Schwarz ist das Chaos, aus dem alle Farben wachsen; Weiss ist deren Summe. Und andrerseits sind sie effektiv vorhanden; denn das gesamte Spektrum von Schattierungen, das zwischen Schwarz und Weiss liegt, stellt Farb-Schattierungen dar. Leiters Interpretation der Farbtonalitäten ist zudem gegen Vorurteile gerichtet: Schwarz bedeutet für den Künstler nicht etwas Bedrohendes und Düsteres, sondern eine Art Sicherheit, Geborgenheit und Ursprung – das Chaos, aus dem alles entsteht. Schwarz ist die Negation des Lichtes, das die Welt bis in die letzten Ritzen ausleuchtet und damit der totalen Sichtbarkeit und Überwachung anheimgibt. «Das Weiss ist», so Leiter, «heute die Farbe des Terrors, der klinischen Sterilisation persönlich intimer Schattenbereiche und des Geheimnisvollen.»
Die Fensterläden von Leiters Atelier sind geschlossen, im Halbdunkel steht der Künstler am Tisch und zeichnet: Er weiss nicht was, er hat kein konkretes Vis-à-vis, kein vorgegebenes Objekt, dem es Gestalt zu verleihen gälte. Er setzt beim Nichts an; das heisst, er horcht besessen engagiert in sich hinein, um zum Ausdruck zu bringen, was in ihm als Mensch und damit in uns Menschen (noch) möglich ist. Seit Jahren kreist er um dasselbe existentielle Thema. Leiter vergleicht sich mit einem, der am Fenster steht, die Augen geschlossen hat und eine Schallplatte hört, auf der die Grammophonnadel durch einen Defekt der Platte immer wieder an derselben Stelle ansteht – Defekte, die die Realität produziert und an denen die Nadel von Leiters Sensorium Anstoss nimmt.



Greyerzer, der hat Geschmack.

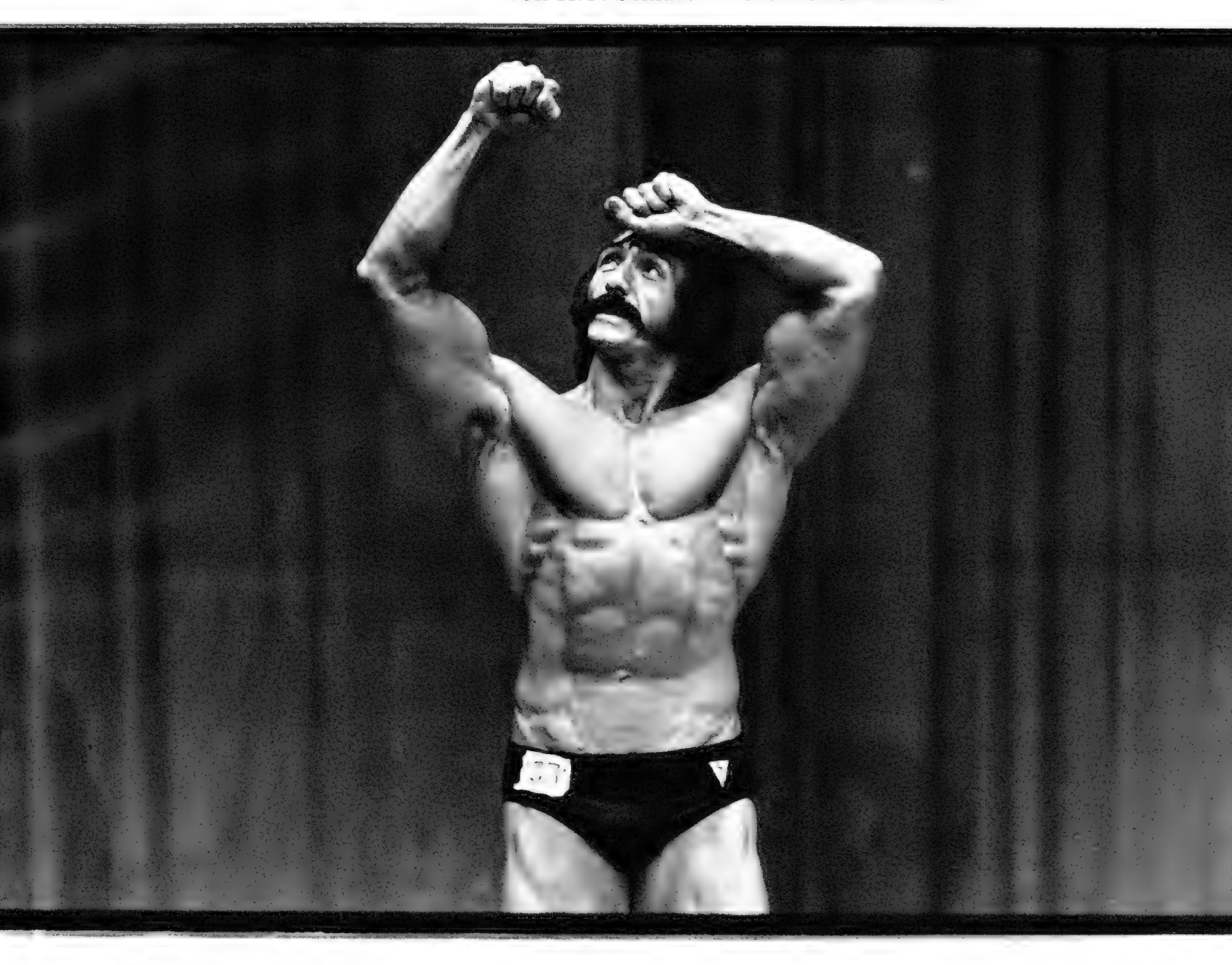
Foto Willi S. Eberle, Zürich. Vor Rückprojektion mit Hasselblad 6 x 6, mehrfach geblitzt. Um Käseglocke samt Greyerzer an einem Aluminiumstab im toten Punkt unsichtbar aufzuhängen, brauchte es etliches Fingerspitzengefühl. Das gleiche braucht der Käser, um die geronnene Milch genau im richtigen Zeitpunkt mit der Käseharfe zu zerteilen. 30 Sekunden entscheiden über das Gelingen und nur Hand und Auge sagen ihm, wann er beginnen muss, damit später ein echter Greyerzer mit vollem, würzigem Geschmack unter die Glocke kommt.

Schweizerische Käseunion AG, Bern


25
23
30
28

Body-Bilder

von H. P. Schmid Text: Bodo Kirchhoff



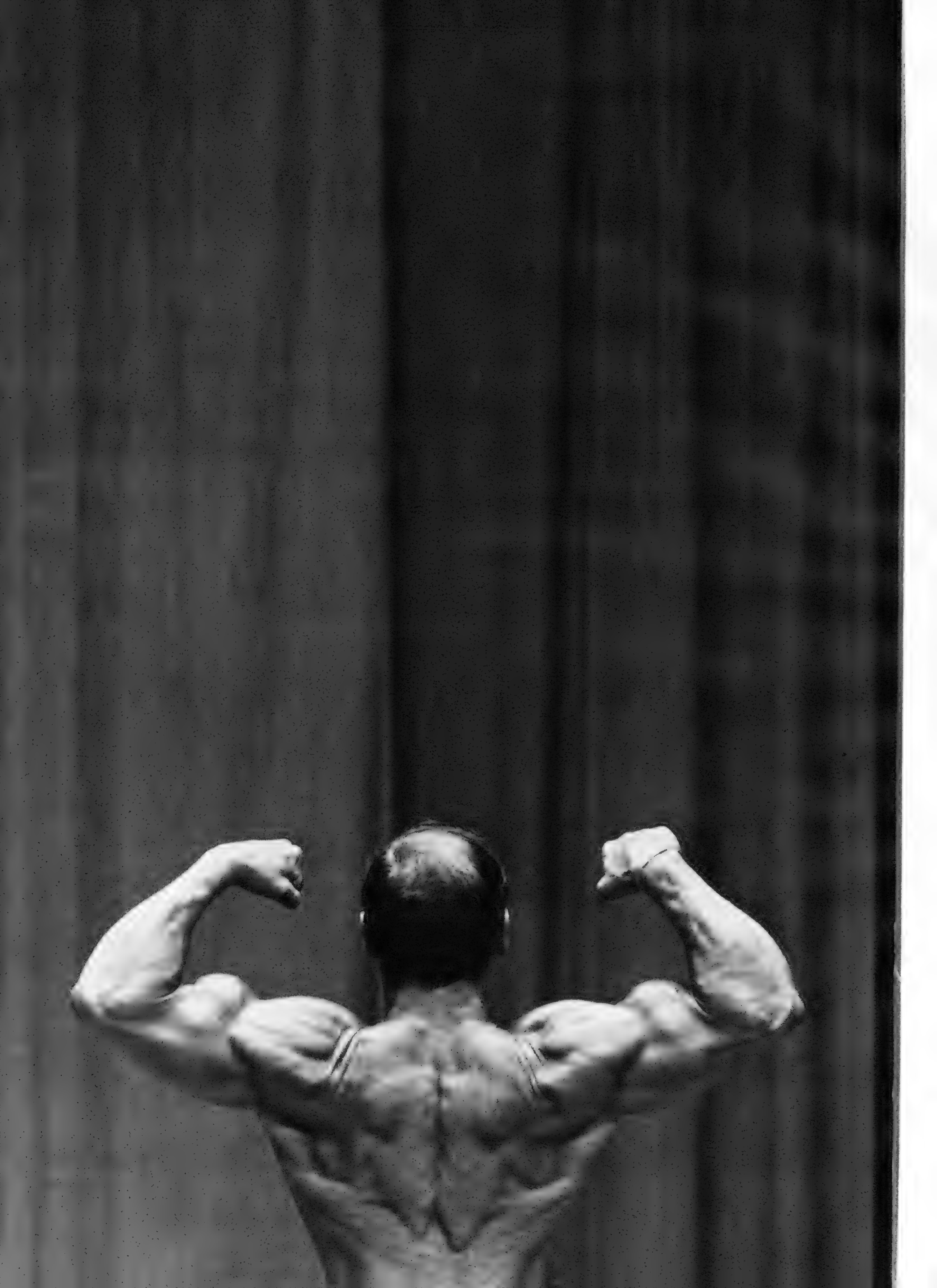
Während des Trainings, im Body-building-Studio, entsann ich mich meiner Kindheit: wie der neugierige Zeigefinger über die ersten Oberflächen des Körpers glitt, zu jenen Schauplätzen inmitten der Schleimhäute, wo die mütterliche Person, allem anderen voraus, diesen trainierenden, unvollständigen Körper von jeher entwendet und – durch Nervenenden – unauslöschbar mit ihrer Unterschrift verzeichnet hat; dieses gepeinigte und lüsterne Gebilde, dem durch Bestrafungen und Zärtlichkeit bestimmte Zonen vorgeschrieben wurden, Teilbereiche der Empfindsamkeit...

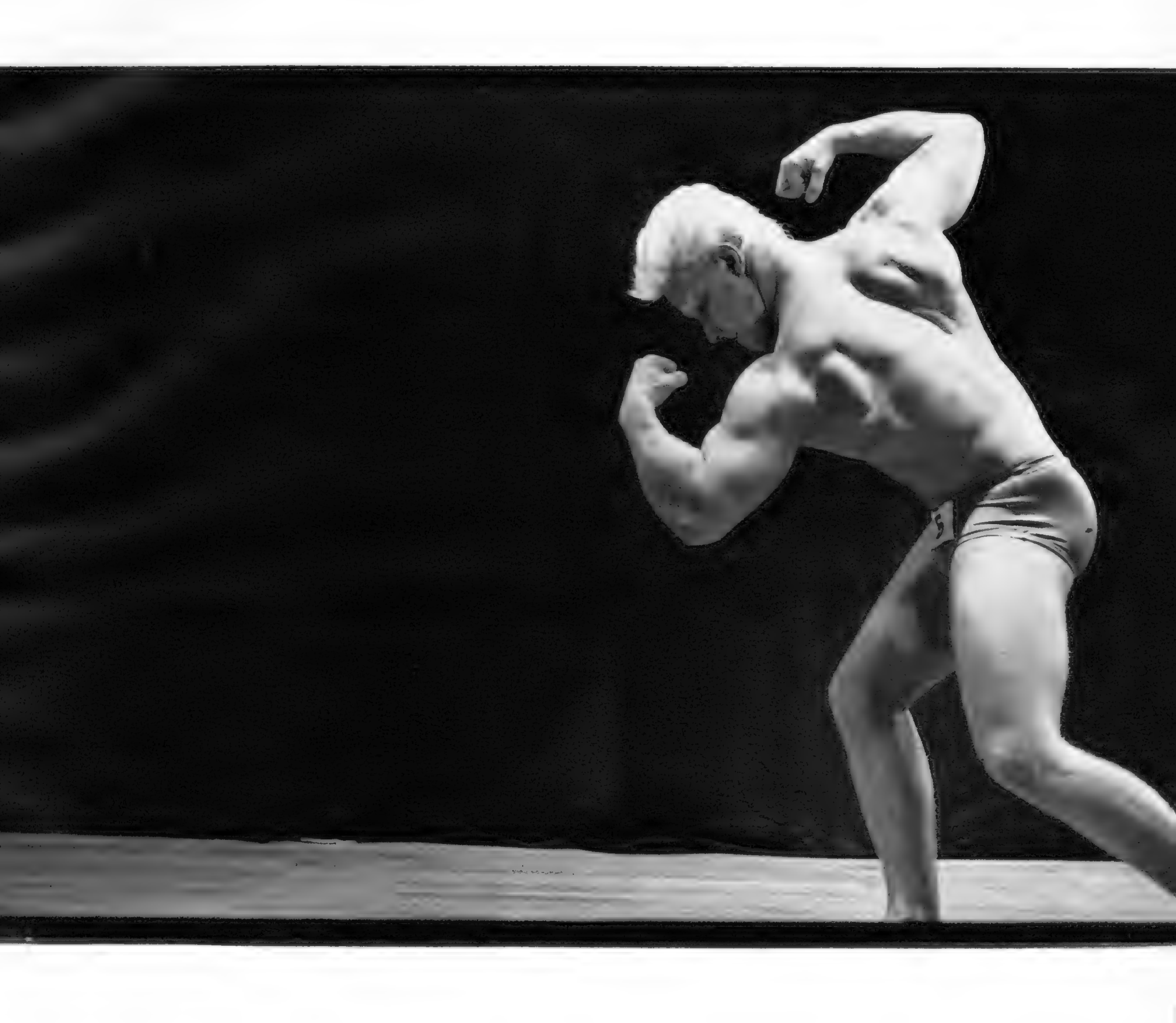


für Schmerz und Lust; der unempfindlich dort blieb, wo nichts ihn differenziert hat und er unverkörpert bleiben musste – als ein absurder Klumpen aus Fleisch und Blut. Und zwischen den einzelnen Übungssätzen, in den kurzen Atempausen, sah ich mich um: sah in die riesigen Spiegel an den Wänden und auf die überlebensgrossen Bilder der Idole oder betrachtete die blankgeputzten Kraftmaschinen, die neben Schautafeln stehen, auf denen die Torturen eingezeichnet sind – Martern zur Unterwerfung und Formung der Muskeln, Vorschriften zur...

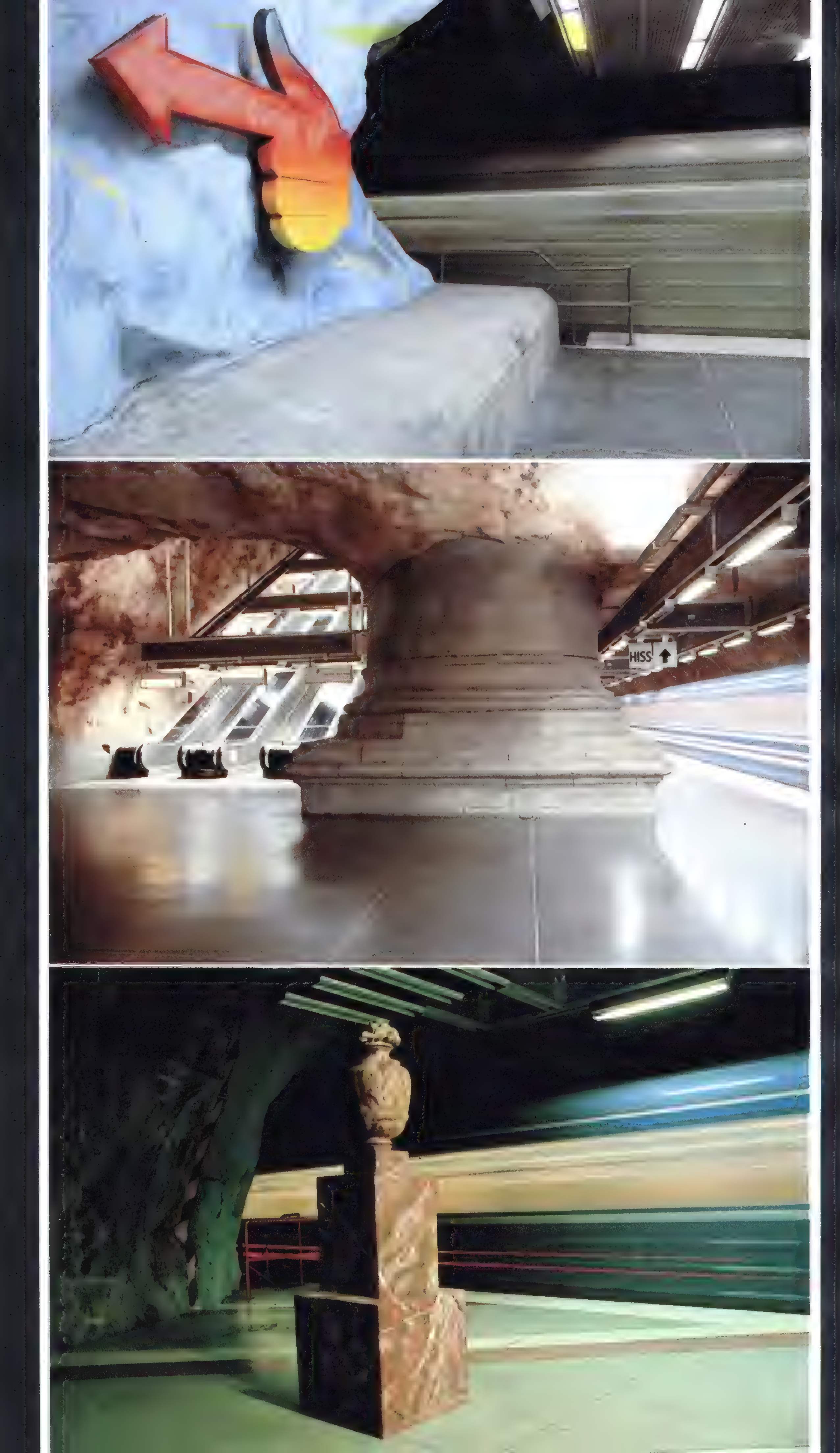


Körperbeherrschung –, oder verfolgte das Geschehen an der Milchbar, der abseits gelegenen Zufluchtsstätte mit Ausschank von magischem Nektar: Honig und Eier mit Proteinen in Milch mit Bananengeschmack; hörte dabei die Schreie der sich Quälenden, die alle darauf bauen, dass sich über den totalen Schmerz die totale Form des Körpers herstellt – und blickte immer wieder, alle zehn Sekunden mindestens, für einen Moment in einen der Spiegel, um mich dort, wie ich vermute, der eigenen Präsenz endlos zu versichern.





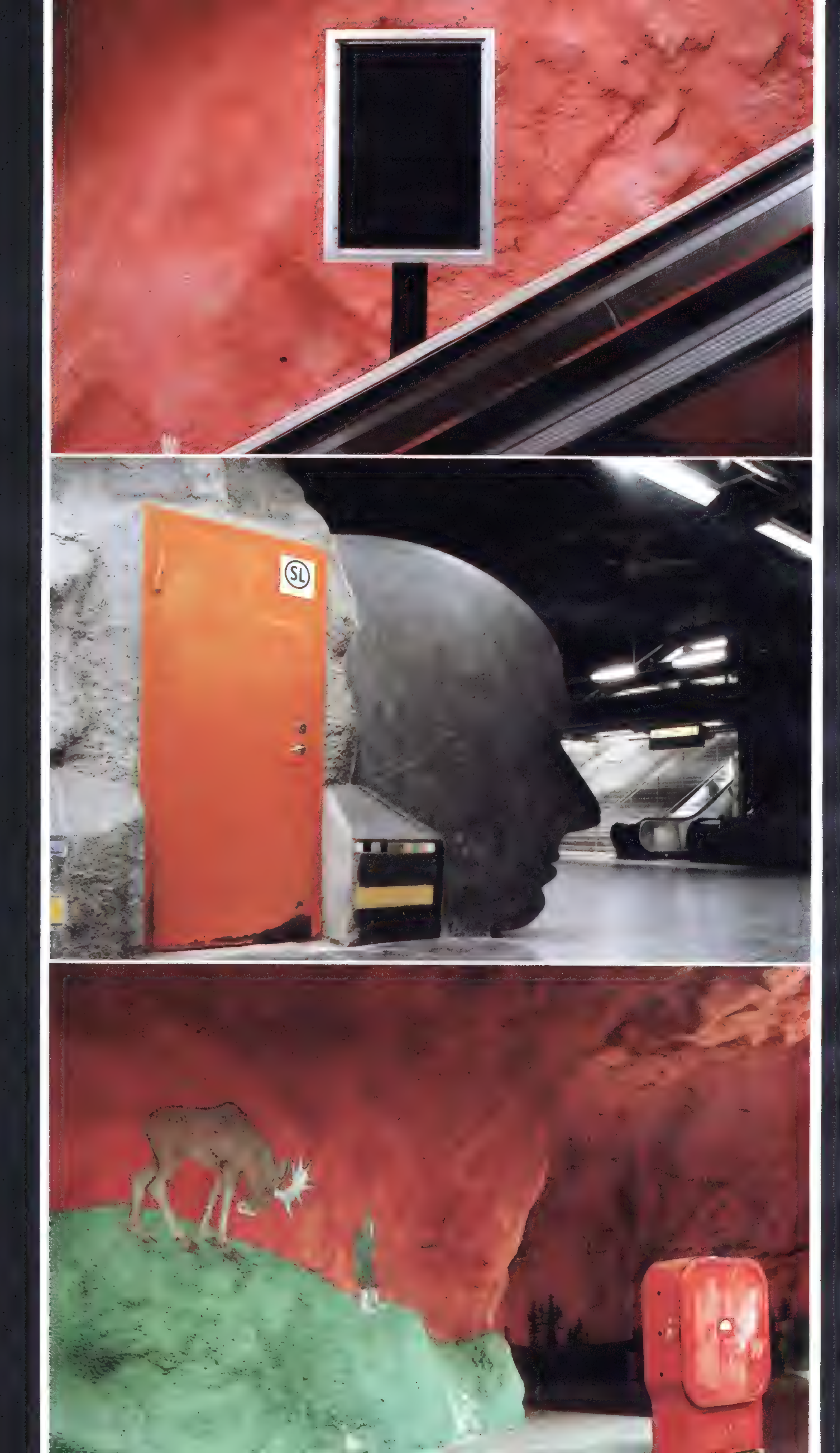
«Was fehlt dir?» fragte mich ein Bodybuilder,
keuchend unter seiner Kraftmaschine, und ich, der
Ahnungslose, ebenfalls keuchend unter meiner
Kraftmaschine, antwortete ihm: «Ich weiss es nicht...»,
worauf ich zu hören bekam: «Weisst du,
was mir fehlt?»
Sieben Zentimeter Brust und vier Zentimeter Wade.
Sonst nichts.

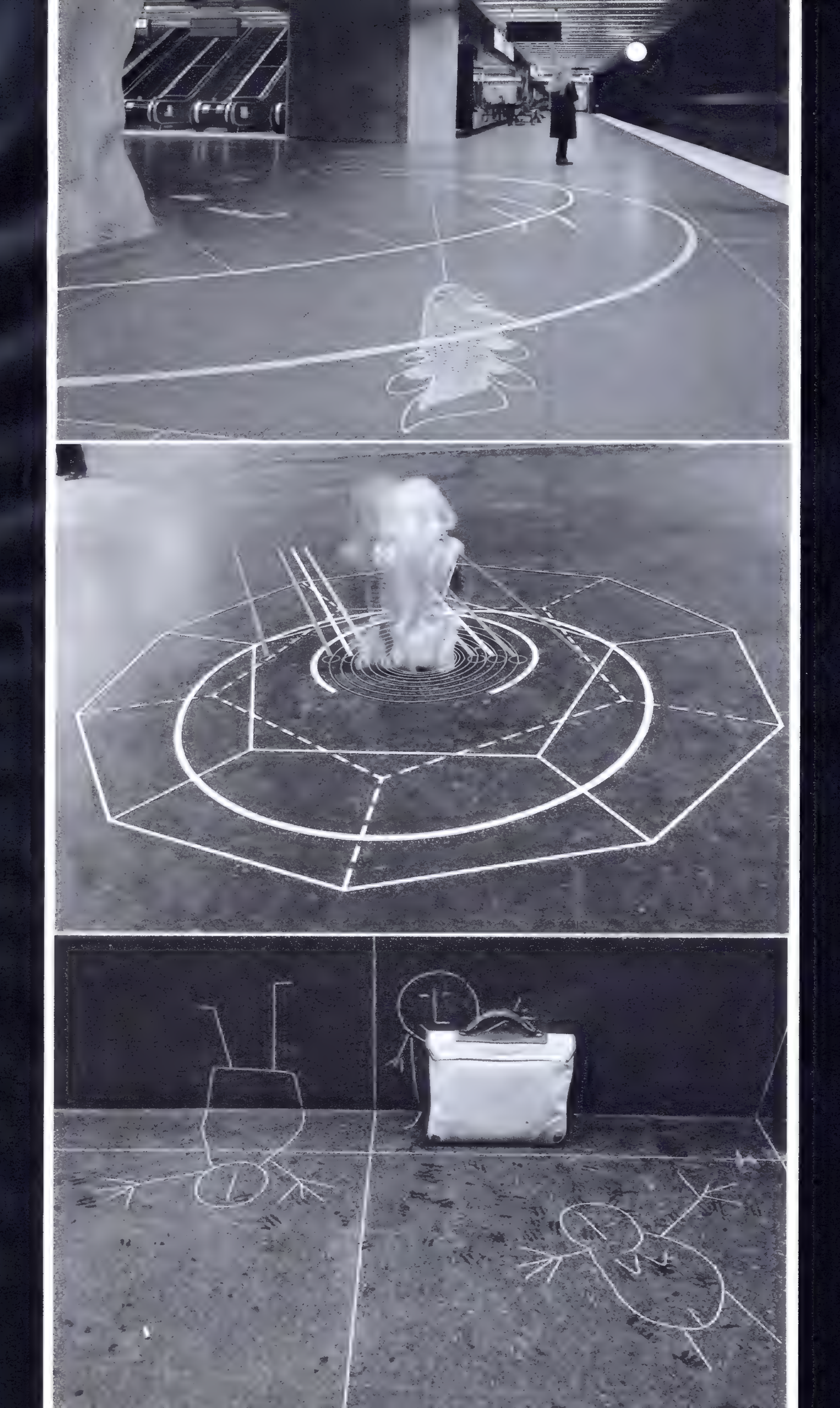

HISS

U-Bahn-Kunst

Text: Ugo La Pietra
Photos: Fabio Galli

Die U-Bahn ist öffentlicher Raum. Hunderttausende von Menschen begehen und benützen sie täglich als Vehikel auf ihren Wegen zur Arbeit oder Schule, zum Einkauf oder zur Abendveranstaltung. Je nach Ziel, Tageszeit und Wetter – um nur die einfachsten Gründe zu nennen – ist der einzelne U-Bahn-Benützer anders gestimmt und nimmt im Durcheilen seine Umgebung verschieden wahr. Vervielfacht mit der in Grossstädten in die Millionen gehenden Zahl an verkauften Fahrkarten pro Tag, ergibt sich ein chaotisch anmutendes Konglomerat von Stimmungen, von unterschiedlichen Spannungen zwischen individuellen Innenwelten und allgemeiner Aussenwelt, zwischen privatem und öffentlichem Raum.
Dieser Umstand, der in mehr oder minder extremer Ausformung für jeden Ort zutrifft, wo sich Menschen begegnen, prägt wesentlich die Gestaltung eines öffentlichen Raumes. Neutral, schlicht, beruhigend sind deshalb die Anforderungen, die an Farb- und Formgebung von Arbeitsorten, Dienstleistungsstellen und Freizeitstätten gestellt werden. Persönlich stark geprägte Belegung solcher Räume ist zu vermeiden, «Revierabgrenzung» mit bunten Erinnerungsstücken wird meist sogar verboten. Es könnte den anderen oder die Tausende von Mitbenützern stören. Folgerichtig erlebt der einzelne Mensch die Atmosphäre in solchen Räumen als kahl, ungemütlich, ja bisweilen als abweisend.
Die Notwendigkeit einer überindividuellen Gestaltung trifft offensichtlich in besonderem Mass auf die U-Bahn zu, die sich, Höhlen gleich, unter der Erde durchschlängelt. Wir betreten gleichsam einen Schlund, lassen uns in den Untergrund befördern und werden in kleinen, vielfach gedrängt vollen Kabinen durch Tunnels bewegt: für den modernen, oft neurotischen Menschen in Städten wahrlich eine Extremsituation. Die Matrix für das Erstellen einer U-Bahn wird dadurch – neben den anderen bestimmenden finanziellen und verkehrstechnischen Faktoren – besonders eng: Die U-Bahn muss funktionieren und für die Mehrheit der Benützer erträglich sein.
So gleichen sich die meisten U-Bahnen der Welt: einheitlich gedämpfte Farbgebung, hindernisfreie Wege, kahle Wände, die einzig besetzt sind mit international verständlichen Symbolen der Verkehrsregelung und auf die Bedürfnisse der Menschen «abgestimmte» Werbeinformationen. Drei davon abweichende Beispiele sind die U-Bahnen von New York, Moskau und Stockholm. In New York besetzen junge Leute den öffentlichen Raum mit ihren Zeichen: Sie eignen ihn sich an, zur Freude Gleichgesinnter


SL





und Gleichfühlender, zum Ärger aber wohl von denjenigen, die zu Hause eher eine idyllische Landschaft oder einen Vasarely an der Wand hängen haben. In Moskau dagegen musste man nicht warten, bis einzelne die Kargheit mit ihrer Handschrift durchbrachen; denn diese U-Bahn stellt eine Pionierleistung dar, was die unterschiedliche Ausgestaltung der Stationen betrifft. Sie war vermutlich auch das Vorbild für die Stockholmer Metro, von der hier die Rede sein soll.

Was die Entwicklung der Stockholmer U-Bahn besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass in jeder Planungsphase für die drei bisherigen Bauetappen Künstler beigezogen worden sind. Schon 1956 fand die erste Preisausschreibung statt: 156 Vorschläge wurden eingereicht. 1964, mit der Eröffnung der ersten Teilstrecke, kam es zur zweiten Ideenflut. Bei der Ausführung der dritten Teilstrecke 1975 erfolgte die Farbenwahl für die Wagen, bestimmt durch den Designer Sigvard Bernadotte und seine Schüler der Kunstakademie. Und schliesslich wurden 1982/83 mehrere Haltestellen mit Kunstwerken ausgestattet.

Dass bei der Gestaltung der 104 Kilometer langen U-Bahn – der 94 Haltestellen und der Tunnels – Künstler mitwirken konnten, trug der U-Bahn in Stockholm den Ruf ein, die längste Kunstgalerie der Welt zu sein; sie gilt heute als anregendes und interessantes Beispiel für zukünftige Projekte in anderen Städten. In den letzten 70 Jahren wurde oft die Zusammenarbeit zwischen Künstlern, Ingenieuren, Architekten und Verwaltern gesucht, aber nur selten erreicht. Von den dazu ausgearbeiteten Theorien zu Beginn dieses Jahrhunderts, von der Forderung nach «Integration der Kunst» bis zu den neueren Vorschlägen, die der Kunst eine synästhetische Rolle zuweisen, erschöpfte sich die Suche nach geeigneten Gestaltungen der Umgebung oft in sterilen technisch-akademischen Argumentationen. Die U-Bahn in Stockholm präsentiert sich als eines der ersten und wichtigsten Vorhaben, bei dem eine Zusammenarbeit konkret wurde und auch geglückt ist. Sie befriedigt nicht nur den Anspruch an gute Funktionalität, sondern erreicht auch, dem Bürger das Gefühl zu geben, genügend Raum für emotionale Landschaften zur Verfügung zu haben. Die Werke enthalten eine Fülle von Nachrichten, Zeichen, Stimmungen und visuellen Hinweisen, welche dem Reisenden die Eindrücke eines lebendigen und lebenswerten Raumes vermitteln, in dem er sich und die «Oberwelt» wiedererkennen kann.

Die Künstler versuchten nämlich, entlang den Tunnels eine sich ständig verändernde Landschaft zu gestalten, entsprechend der städtischen Umgebung, unter der die Züge verkehren. Benachbarte Theater, Museen und Konzertsäle werden beispielsweise als Inspiration aufgenommen; die Stimmung der Königsgärten fliesst in die darunter liegende U-Bahn-Gestaltung ein; Spuren magischer Figuren verweisen auf einen alten Kult, der hier früher einmal getrieben wurde, und es wird auf das alte Wikinger-Reich dieser Gegend angespielt.

Die zahlreich vertretenen Themen weisen auf die unterschiedlichen Vorstellungen der Künstler hin. Gleichzeitig wird deutlich, wie anders – und vielleicht auch wie interessanter – die Arbeit eines Künstlers ist, wenn er sich in einem Kontext ausdrücken kann. Für die Zeitspanne von über 15 Jahren liegen hier Zeugnisse von Künstlern vor, die versucht haben, von gängigen Mustern traditionellen Schaffens wegzukommen. Und für einmal interessierte sich die öffentliche Institution umfassend für diese kreativen Kräfte. Das Beispiel von Stockholm sollte all diejenigen Künstler mit Enthusiasmus erfüllen, die 1977 die Säle der Biennale in Venedig im Zusammenhang mit dem Thema «L'ambiente come sociale» besetzt hielten und die ein gewisses Misstrauen gegenüber einer Kunst zeigen, die fähig ist, die Umgebung, in der wir leben und arbeiten, qualitativ aufzuwerten und stimulierend zu machen.

Beckmann

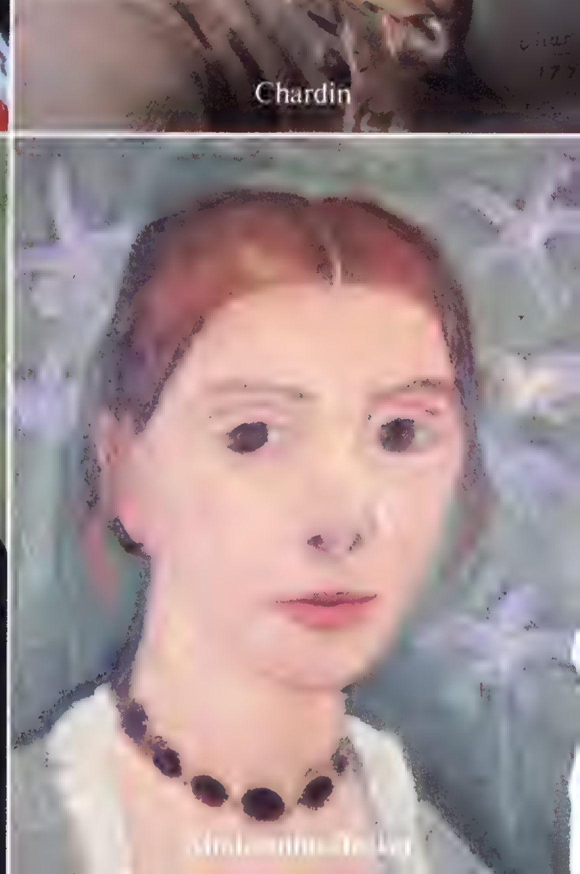
Goya

Corinth

Rembrandt

Chardin







SELBSTBILDNISSE

Albrecht Dürer: Selbstbildnis. Um 1515.
Federzeichnung, 29,1 × 15,1 cm. Kunstsammlungen
zu Weimar

Der Künstler und seine Vorstellung vom Ich

Erika Billeter

Selbstbildnisse sind keine Auftragsbilder. Sie sind eine Arbeit, die der Künstler für sich selbst macht. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, die Selbstbefragung, die sich im Bild niederschlägt, ist nicht in erster Linie für die Öffentlichkeit bestimmt und wird erst in der Kunst der Gegenwart ein Ereignis, an dem das Publikum voyeuristisch teilnimmt. Eine «Selbstergründung» nennt Wolfgang Hildesheimers Marbot die Selbstporträts, mit denen er sich auf einer Italien-Reise auseinandersetzt: «Denn der Wunsch, sich selbst zu ergründen, ist ein anderer als der Wunsch, sich darzustellen. Wie man sich selbst sieht, ist anders, als wie man gesehen sein will. Und wie man ist, ist ein Drittes.» Selbstbild also Wunschbild, Selbstanalyse, Selbstverherrlichung in Fällen von starker Egozentrik, Selbstmitleid, Selbstbesinnung – die Kunstgeschichte hat uns faktisch alle Möglichkeiten überliefert. Sich mit dem Selbstporträt zu beschäftigen, ist eine der spannendsten Möglichkeiten, Bildern und ihren Autoren zu begegnen. Die Beobachtungsgabe des Malers wird hier am deutlichsten greifbar, da sie ausschliesslich auf sich selbst gerichtet ist. Das Selbstporträt muss also eine Intensität in sich haben, welche die jedes anderen Porträts übertrifft. Daran ist eine Selbstdarstellung auch immer zu identifizieren. Das «schöpferische Ich» – wie Hildesheimer sagt – «nimmt in seinem (des Künstlers) Wollen den gesamten Platz ein.» Im folgenden wollen wir einen gerafften Überblick vermitteln, in welchen Formen die Kunst das Selbstbildnis überliefert hat, wobei die Gegenwart nicht ausgeschlossen ist: Das Selbstbildnis ist in die Kunst zurückgekehrt und zu einer konstanten Ikonographie geworden, freilich ausgeweitet zu einer Selbstdarstellung, die den Künstler zum Akteur, zum Schauspieler seiner eigenen Inszenierung werden lässt.

Zur Entstehung von Selbstbildnissen gehört die Emanzipation des Künstlers. Erst ein Künstler, der sich seines Standes bewusst ist, wird sich so wichtig nehmen, dass er ein Konterfei von sich selbst anfertigt. Es liegt darum auf der Hand, dass das Mittelalter Selbstbildnisse nicht kennt. Es sind ja nicht einmal die Namen der Künstler überliefert. Der Künstler musste erst seinen Status vom Handwerker zum freien Künstler verändern – ein Weg, der einige Jahrhunderte dauerte. Selbstbildnisse, die im 12. Jahrhundert in der Buchmalerei auftreten, sind weit davon entfernt, das Bild des Künstlers zu überliefern. Sie sind wie eine Mitteilung anzusehen: Das habe ich gemalt, erste Signaturen sozusagen. Selbstbewusstsein in ihrem Stand erreichten zuerst die Baumeister an den Kathedralen, die ihre Bildnisse irgendwo im Gesamtkunstwerk anbrachten. So sind uns zum Beispiel die «Parler» am Veitsdom in Prag bekannt. Die Maler hingegen mischten sich im 15. Jahrhundert mit unter die Heiligen. Wann das erste Selbstporträt als authentischer Gegenstand des Bildes in der Malerei auftritt, ist nur zu vermuten. Des fixierenden Blickes wegen, mit dem uns der «Mann mit dem roten Turban» starr anblickt, nimmt man an, dass *Jan van Eyck* sich hier selbst porträtiert hat. Das Bild ist 1433 datiert und wäre damit das früheste gemalte Selbstbildnis, das wir kennen. Es begründet den Typus des Selbstporträts, wie es über Jahrhunderte gültig bleibt: der Blick in den Spiegel, der nötig ist, um sich selbst zu sehen, und damit eine gewisse Pose fordert, die in der Tat jene Selbstsicherheit unterstreicht, die der Künstler seit der Renaissance gesellschaftlich gewonnen hat.

Es gibt Maler, die sich niemals oder nur einmal im Laufe ihres Lebens selbst darstellten und dann dieses Thema für abgeschlossen hielten; andere hingegen haben sich ein Leben lang immer wieder in Abständen selbst überprüft und ein mit dem Pinsel geführtes Tagebuch angefertigt. Zu den ersten, die sich in verschiedenen Altersabschnitten darstellten, gehört *Albrecht Dürer. Rembrandts* Leben und Werk ist anhand seiner über hundert Selbstporträts in Malerei, Zeichnung und Radierung beinahe unterbruchlos zu analysieren: von den frischen, unbekümmerten Bildnissen des jungen, hoffnungsfreudigen Malers über die selbstbewussten Porträts aus der Zeit seines grössten Ruhmes bis hin zu den erschütternden Altersbildnissen, in denen die Enttäuschung und Isolation des Vereinsamten zum Thema geworden sind.

Seit der Jahrhundertwende gibt es immer mehr Künstler, die das Selbstbildnis als Konstante in ihr Werk aufgenommen haben: *Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Edvard Munch, Max Beckmann* sind unter ihnen. Und gar nicht zu reden von *Vincent van Gogh*, dessen Leben sich in seinen Bildnissen widerspiegelt, die zu Darstellungen seiner psychischen Gestimmtheit werden. In den zahllosen Porträts von sich selbst hat Corinth die gesamte Skala der Bildnismöglichkeiten aufgefächert: analysierend, verfremdend, heroisie-

Fortsetzung Seite 41



Rechts: Rembrandt Harmensz van Rijn: Selbstbildnis
mit dreiundzwanzig Jahren. 1629. Öl auf Eichenholz, 15,5×12,7 cm.
München, Alte Pinakothek

Albrecht Dürer: Selbstbildnis mit ungefähr zwanzig
Jahren. Um 1491. Federzeichnung, 20,4×20,8 cm.
Erlangen, Universitätsbibliothek



Albrecht Dürer, 1471–1528. Obwohl keineswegs der erste, der sein Bild der Nachwelt überlieferte, wird Dürer als «Vater» des Selbstbildnisses angesehen, weil er sich – für seine Zeit ungewöhnlich – immer wieder zeichnete und malte und auch in seinen grossen Werken – offen oder verborgen – in Erscheinung trat. Schon als Dreizehnjähriger fertigte er eine Silberstiftzeichnung von sich an mit der Bemerkung: «Das hab' ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im Jahre 1484, da ich noch ein Kind war.» Eine Zeichnung für seinen Arzt versah er mit der Notiz: «Da, wo der gelbe Fleck ist, da ist mir weh!»





Links: Rembrandt Harmensz van Rijn: Selbstbildnis
im Atelier mit Hut. Um 1630

Diego Velázquez: Selbstbildnis.
Um 1640. Öl auf Leinen, 61×52 cm.
München, Alte Pinakothek



Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, 1599–1660. «Velázquez konnte die hauptsächliche Würde eines menschlichen Wesens malen... Er besass die psychologische Beobachtungskraft der Introvertierten; wenn er in unserer Zeit gelebt hätte, wäre er vielleicht nie Maler, sondern Psychiater geworden.» (Joan Evans) Von dem hier abgebildeten Selbstporträt gibt es fünf Varianten, die nur in Details voneinander abweichen. Bei nicht allen ist gesichert, ob sie wirklich von Velázquez selber stammen.

Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606–1669. Von ihm sind über hundert Selbstdarstellungen erhalten: etwa siebzig Gemälde, um die dreissig Radierungen und eine kleine Anzahl Zeichnungen. Besonders aus der Frühzeit des Künstlers existieren Selbstporträts, die man als Wunschbilder bezeichnen kann. Mit den Jahren wird ihm das Selbstbildnis aber immer mehr zum Mittel der Selbsterkenntnis und schliesslich zu einer Art Selbstgespräch. Ein alter, verlassener Mann unterhält sich malend mit sich selbst.



Jean-Baptiste Chardin: Selbstbildnis vor der Staffelei. 1775. Pastell, 46×38 cm. Paris, Musée national du Louvre

rend. Ein mythisches Thema, das mindestens seit Hans Burgkmair die Künstler bewegt hat, tritt mehrmals auf: die Begegnung mit dem Tod. Die symbolische Verkettung von Ich und Tod hat zu imponierenden Meisterwerken geführt. *Arnold Böcklin* schaut der Tod über die Schulter, *Ensor* und *Munch* sehen sich selbst als Skelett. Bei Munch steht der Tod neben dem Künstler. Totentanz nennt der Maler diese Lithographie, die er mit 52 Jahren macht. Noch jung, mit 32, hatte er bereits auf den Tod hingewiesen, als er sich in einer Lithographie porträtierte, auf einen Skelettarm gestützt (der sein eigener ist), um die eigene Vergänglichkeit zu zeigen. 1896 greift Corinth diese Todessymbolik in seinem «Selbstbildnis mit Skelett» auf. Er stellt sich dar neben seinem für Anatomiestudien bestimmten Skelett im Atelier. Der Künstler ist 42 Jahre alt und präsentiert sich in ganzer Lebensfülle. Aber der Tod ist bereits sein Begleiter. Er wartet nicht einmal im Hintergrund, sondern hat sich in gleich starker Präsenz neben das Leben gestellt. Jahrzehnte später, vier Jahre vor seinem Tod, hat Corinth den Tod in den Hintergrund verbannt. Aber er selbst hat bereits einen dem Tod ähnlichen Kopf, und das Wissen um das Ende starrt aus den in tiefen Höhlen liegenden Augen.

Eine nicht zu übersehende Trauer und Melancholie liegen über manchen Selbstporträts, die durch Alter und den Hinweis auf die Hinfälligkeit des Lebens heraufbeschworen werden. Die Relativierung der eigenen Person, das Sich-selbst-in-Frage-Stellen, gibt gerade diesen Selbstbildnissen eine gedankliche Tiefe, die über die übliche Selbstdarstellung hinausgeht und mit Selbstverwirklichung und Selbstbespiegelung nichts mehr zu tun hat. Hier ist das Leben an sich in Frage gestellt. Der Künstler schliesst von sich auf die Allgemeinheit und vermittelt Werte, die ihn einschliessen in die Menschheit, deren Verpflichtungen er als «freier» Künstler nur allzu gerne entweichen möchte.

Diese Ambivalenz von Selbstdarstellung im Kontext allgemeingültiger Gesetze und selbstbewusster Ichbezogenheit des Künstlers beschreibt den Radius, in dem Selbstbildnisse anzusiedeln sind. Als der 20jährige *Dürer* sich mit vorgehaltener Hand 1491 zum erstenmal zeichnet, liegt so viel Skepsis in seinem Blick, dass man annehmen darf, der Jüngling sehe seiner Karriere als Maler voller Zweifel entgegen. Und diese Skepsis entdeckt man auf vielen Selbstporträts – selbst dort, wo sich die Maler in Übereinstimmung mit ihrem Beruf im Atelier malen, die Palette in der Hand oder vor der Staffelei – wie *Sir Joshua Reynolds, Liebermann* oder der junge *Rainer Fetting*. Es gibt wenige Selbstporträts (wie zum Beispiel jenes von Rembrandt und Saskia), die von überquellender Lebensfreude und dem Selbstwertgefühl des «arrivierten» Künstlers geprägt sind. Schon kurze Zeit später, nach dem Tode Saskias, wird Rembrandt beim Blick in den Spiegel Fragen stellen, die nicht beantwortet werden, um am Ende mit einer erschreckenden Schonungslosigkeit die Antwort zu finden: Von Anbeginn ist das Leben vom Tod umfangen.

Max Beckmann verdeckt Trauer und Einsamkeit in verschiedensten Posen: mit steifem Hut, im Smoking, in der Attitüde des Bourgeois – er findet immer eine Maskierung. Aber in den Augen liegt die Einsamkeit des ausgestossenen Künstlers, des Emigranten im doppelten Sinne. Zu den einzigartigen Beispielen von Selbstzeugnissen gehört das Werk von *Egon Schiele,* der mit sich selbst als Modell arbeitet und die Beschäftigung mit dem eigenen Körper – wie sie sich in der Body Art der siebziger Jahre voll ausgelebt hat – genial vorwegnahm.

Das Leiden an der Welt und ihrer mitleidlosen Gesellschaft schlägt

Fortsetzung Seite 52

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699–1779. Das Bild zeigt Chardin im Alter von 76 Jahren. Sein Augenleiden war bereits fortgeschritten, und der Geruch der Ölfarben bereitete ihm so starke Kopfschmerzen, dass er nur noch mit Pastellkreiden arbeitete. 1728 war der Künstler als «Tier- und Früchtemaler» in die Akademie aufgenommen worden. Erst allmählich begann er Genreszenen und dann – mit grossem Erfolg – auch Porträts zu malen. Selbst stellte er sich immer als Vertreter des dritten Standes dar, dem er durch Herkunft und Lebensweise auch angehörte und aus dem auszubrechen er niemals versuchte.



Links: Francisco de Goya: Die Familie des Infanten Don Luis de Borbon (Ausschnitt). 1783. Öl auf Leinen, 24,8×33 cm. Privatbesitz

Francisco de Goya: Selbstbildnis. 1797/98. Radierung aus der Folge «Los Caprichos», 21,5×15 cm. Hamburg, Privatsammlung



Francisco José de Goya y Lucientes, 1746–1828. Als ein Maler der Zeitenwende ging Goya von der Malerei des Rokoko aus, um schon bald mit allen herkömmlichen Formeln des 18. Jahrhunderts zu brechen und der Kunst neue Wege zu eröffnen. Diese Spannung verdeutlichen beide Selbstporträts. Das Konterfei, das der Künstler seinen «Caprichos» voranstellte, zeigt ihn im Dreiviertelprofil mit Zylinder, die Unterlippe mürrisch vorgestellt. Es entstand 1797, kurz nach seiner rätselhaften Krankheit, die eine mit ständigen Ohrenschmerzen verbundene Taubheit zur Folge hatte.

Rechts: Ferdinand Hodler: Studie 3 für ein Selbstporträt mit dreissig Jahren. 1883/84. Kohlezeichnung, 13,2×11,3 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire

Arnold Böcklin: Selbstbildnis mit fiedelndem Tod. 1872. Öl auf Leinen, 75×61 cm. Berlin, Nationalgalerie



Arnold Böcklin, 1827–1901. Seine Bilder sollten nicht nur betrachtet, sondern vor allem «nachempfunden» werden. Als der Künstler 1880 den Auftrag erhielt, die «Stille» zu malen, erklärte er: «Es soll so still werden, dass man erschrickt, wenn an die Tür gepocht wird.» Das Ergebnis war «Die Toteninsel», die ironischerweise zum beliebtesten Salonbild der deutschen Gründerjahre wurde. Was Böcklin als Protest gegen eine fortschrittsbesessene Umwelt dachte, wurde zu deren Idol – so auch dieses Selbstporträt von 1872.

Ferdinand Hodler, 1853–1918. Diese Zeichnung entstand in Hodlers kampf- und entbehrungsreichster Zeit. Sein künstlerisches Vermögen war kräftig gewachsen, und er war zu einem Faktor im kulturellen Leben Genfs geworden. Aber seine Art, die Dinge zu sehen, aufzufassen und darzustellen, wirkte hier fremdartig und reizte zum Widerspruch. Die achtziger Jahre sind daher für ihn eine Zeit geistiger Krisen, aus denen 1890 schliesslich das grosse Hauptwerk «Die Nacht» erwächst, mit dem er sich schlagartig durchzusetzen vermochte.





Links: Henri de Toulouse-Lautrec: Selbstbildnis mit sechzehn Jahren. 1880. Öl auf Papier oder Karton, 40,3×32,4 cm. Albi, Musée Toulouse-Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec: Selbstkarikatur. Um 1895. Tinte und Pinsel, 80×60 cm. Privatbesitz



Henri de Toulouse-Lautrec, 1864–1901. Mit schwarzem Humor hat Toulouse-Lautrec sein bitteres Geschick, als Zwerg in einer von Schönheit besessenen Umwelt leben zu müssen, in Selbstkarikaturen dargestellt. Auch gab er seine Missgestalt gern den Photographen preis. Er leitete damit eine Phase des Selbstbildnisses ein, die die Darstellung eigener physischer Unzulänglichkeit bis zum Masochismus trieb und den Gegenpol abgab zur Selbstglorifizierung eines Dürer oder Rubens.

Rechts: Paul Gauguin: Bonjour Monsieur Gauguin. 1889. Öl auf Leinen, 93×74 cm. Prag, Národní-Galerie

Vincent van Gogh: Selbstbildnis mit bandagiertem Kopf. 1889. Öl auf Leinen, 51×45 cm. Chicago, Sammlung Blook



Paul Gauguin, 1848–1903 / Vincent van Gogh, 1853–1890.
«Ich glaube, Gauguin ist recht unzufrieden mit dieser kleinen Stadt Arles, mit dem kleinen gelben Haus, worin wir arbeiten, und vor allem mit mir. Es gibt für ihn wie für mich wirklich noch grosse Schwierigkeiten zu überwinden; aber diese Schwierigkeiten liegen viel eher in uns als anderswo.»
Dies schrieb Vincent van Gogh am 23. Dezember 1888. Am Abend desselben Tages kam es zur grossen Auseinandersetzung zwischen beiden Künstlern, in deren Verlauf van Gogh sich einen Teil seines Ohres abschnitt.


Gauguin



Links: Edvard Munch: Totentanz. 1915.
Lithographie, 48×29 cm. Hamburg, Kunsthalle

Lovis Corinth: Selbstbildnis mit Skelett. 1896. Öl
auf Leinen, 66×86 cm. München, Städtische Galerie
im Lenbachhaus



Lovis Corinth, 1858–1925. Obwohl er Licht und Farbe verschwenderisch handhabte und viele seiner Bilder von einem monumentalen Bühnenpathos bestimmt sind, neigte Corinth zu schwerblütiger Grübelei. Schon mit 38 Jahren gab er in seinem «Selbstbildnis mit Skelett» einem Gefühl stetiger Todesbedrohung Ausdruck. Die Zahl seiner Selbstporträts wird nur von den über hundert Selbstbildnissen Rembrandts übertroffen. Corinth meinte, in der mahnenden Inschrift des Apollo-Tempels von Delphi den Schlüssel zur «Meisterung des Erdendaseins» gefunden zu haben: «Erkenne dich selbst.»

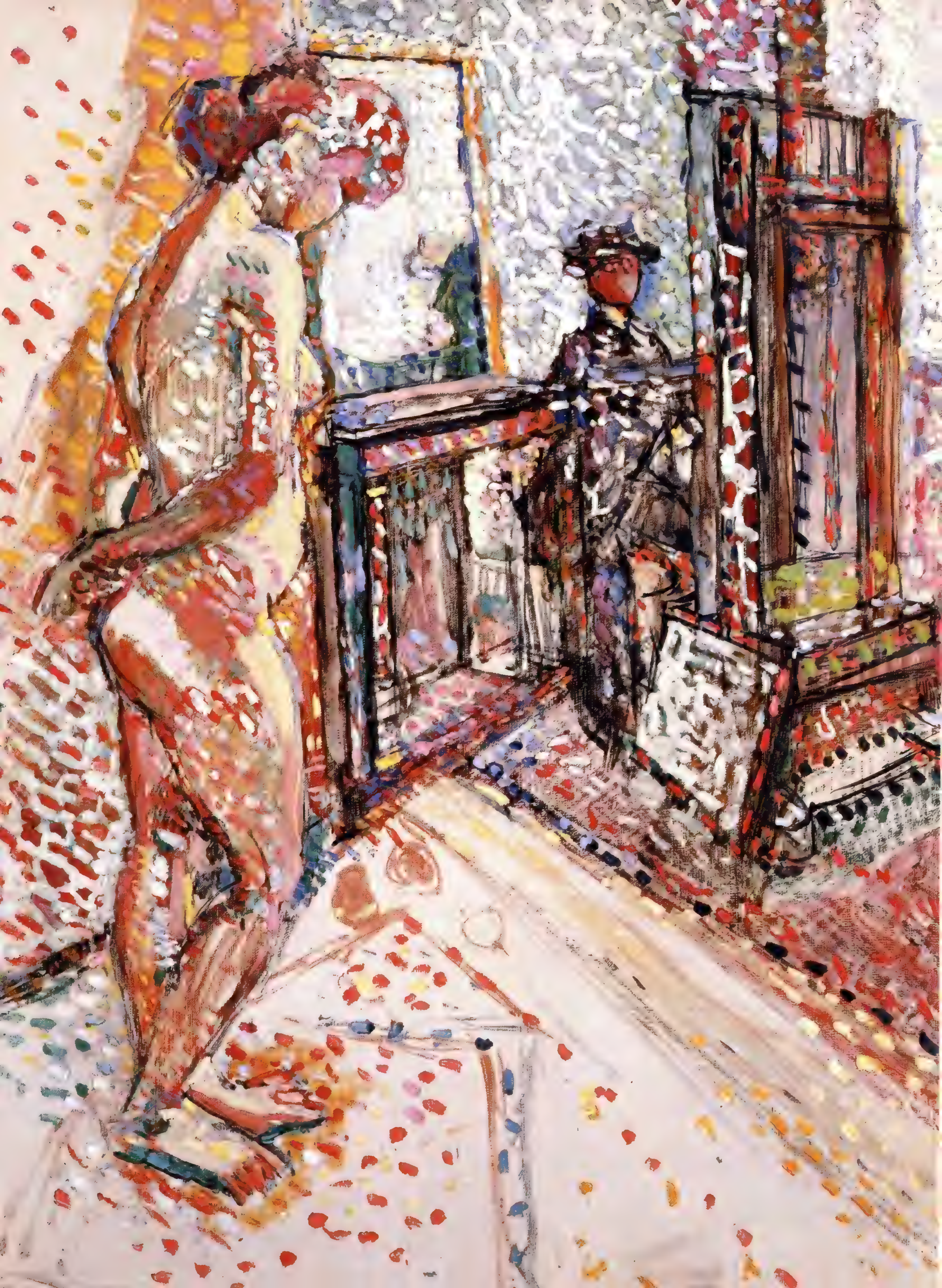
Edvard Munch, 1863–1944. «Zwischen Leben und Tod» – so könnten viele Werke Edvard Munchs heissen, denn sie zeigen den Schwebezustand des von Angst und Krankheit bedrängten Menschen. Die deutliche Anspielung auf das nahe Ende kann nicht verwundern bei einem Mann, dessen Eltern aus Predigerfamilien stammten und dem die Mutter auf dem Sterbebett das Wort auf den Weg gegeben hatte: «Trachte nach den überirdischen und nicht nach den irdischen Dingen!» So wurde Munch zu einem Maler, der in der sichtbaren Welt immer nur das Sinnbild der unsichtbaren jenseitigen sah.

Aubrey Vincent Beardsley: Selbstbildnis. Um 1897. Feder und Tinte, 25,2×9,4 cm. London, British Museum

sich bei ihm in einer unendlichen Reihe von Selbstdarstellungen nieder, die in der Schreibart zuckender, sich verkrampfender Linien ein Spiegelbild des auf sich selbst geworfenen und auf seine Person reduzierten Künstlers zeigen.
Die Maler schlüpfen in viele Rollen, die sie sich zulegen – die Frage ist, ob sie sich auch mit ihnen identifizieren. Wenn Dürer sich wie Christus darstellt, will er dann auch Christus sein? Siegmar Holsten, der in einer Ausstellung 1978 in der Hamburger Kunsthalle zum erstenmal unternommen hat, Selbstporträts als Selbstbildnisse zu untersuchen, spricht von der «Imitatio Christi» und der neuplatonischen Idee, von Gott begnadet zu sein. Wenn *James Ensor* sich als Christus des Ecce homo darstellt, dann freilich ist das keine Interpretation des gottbegnadeten Künstlers, meint Holsten, sondern «der antiklerikale Ensor setzt vielmehr die ihm angetane Verstossung aus der Gesellschaft der Passion Jesu gleich». Die Versuchung, sich sakral zu überhöhen, tritt immer wieder auf: bei Ensor ebenso wie bei Gauguin. Andere verkleiden sich. Rembrandt als Krieger, Corinth im Harnisch. *Giorgione* hatte sich schon als David dargestellt, der dem Goliath das Haupt abschlägt. Und umgekehrt stellte sich *Caravaggio* auf dem Bild Davids, der das Haupt des Goliath in der Hand hält, als Enthaupteten dar. *Courbet* liegt als Verwundeter unter einem Baum. Hier schliesst das Bild von *Ernst Ludwig Kirchner* an, mit dem er sich 1915 als Soldat darstellt, das Gesicht zur harten, unbeweglichen Maske erstarrt, die Augen tot. Eine Hand ist abgehackt, und der Stumpf des blutigen Armes liegt vor der Brust des Künstlers – ein erschütterndes Selbstbekenntnis. Der Soldat Kirchner ist ein anderer Mensch als der Maler Kirchner. Die Uniform, übrigens ganz realistisch wiedergegeben, hat den Maler verändert, ihn maskiert – jetzt nicht im heroischen, sondern im tragischen Sinne – und die Fähigkeit zu malen genommen. Kirchner selbst meinte zu diesem Bild, dass es «kein für die Allgemeinheit verständliches und förderndes Bild» sei. Entstanden war es, «als Tag und Nacht die schreienden Militärzüge unter meinem Fenster vorbeifuhren… Ein junger Dichter schrieb mir einmal, der Kopf habe den jenseitigen Blick.» Hier überdecken sich so viele Aspekte der Selbstdarstellung, es kommt so Hintergründiges zum Ausdruck, was als einzigartiges Charakteristikum eben nur dem Selbstbildnis eigen ist. Die Verletzlichkeit, die Isolation, die Bedrohtheit des Künstlers kommen auch in der Maske des Trinkers zur Darstellung. Bei Kirchner finden wir auch ein weiteres Motiv, das zur Ikonographie des Selbstporträts und der Selbstdarstellung gehört: das Doppelporträt. Spätestens seit *Israhel van Meckenems* Kupferstich von 1490, auf dem er sich mit seiner Frau porträtiert hat, ist es üblich, dass Künstler sich mit ihrer Frau oder ihrem Modell in Szene setzen. Von Kirchner kennen wir beide Versionen. Sein berühmtes *«Selbstbildnis mit Modell»* von 1910 (siehe «du» 6/1983, Seite 53) greift ein Motiv auf, das so viele Maler angeregt hat. Mehrfach hat Kirchner sich auch mit seiner Frau Erna gemalt und diesem Bildvorwurf in der *«Adam und Eva»*-Symbolik eine übergreifende Ordnung verliehen. Im Doppelporträt geht es nicht mehr um die Fixierung der eigenen Erscheinung, sondern um das traumhafte Sinnbild einer Wunschvorstellung. Das Selbstbildnis hat hier vielleicht seine äusserste Dimension erreicht. Es steht aber zugleich an einem neuen Anfang; denn gerade die Selbstdeutungen der jüngsten Malergeneration – man denke an *Salomé, Luciano Castelli, Sandro Chia, Francesco Clemente* – haben in der hymnischen und durchaus nicht mehr real bezeugenden Darstellung der eigenen Person ihre Wurzel.

Aubrey Vincent Beardsley, 1872–1898. Oscar Wilde, zu dessen dekadenter Schule er gerechnet wurde, nannte ihn eine «monströse Orchidee». Beardsley, der bereits mit 26 Jahren starb, schuf in seiner kurzen Lebensspanne Hunderte von Zeichnungen, die zum Inbegriff morbider Eleganz und geistreichen Witzes wurden. Ohne jemals eine künstlerische Ausbildung genossen zu haben, illustrierte er Wildes «Salome», Zolas «Nana», Prévosts «Manon Lescaut», Verlaines «Les Fêtes Galantes», die «Lysistrata» des Aristophanes und seine eigene, unvollendet gebliebene Novelle «Under the Hill or The Story of Venus and Tannhäuser». Die beiden englischen Jugendstilzeitschriften «The Yellow Book» und «The Savoy» gründeten ihren legendären Ruhm auch auf seiner Mitarbeit.





Links: Henri Matisse: Der Künstler und sein Modell (Selbstbildnis im Atelier). 1917. Öl auf Leinen, 147×97 cm. Paris, Centre Georges-Pompidou

Henri Matisse: Selbstbildnis. 1937. Kohlezeichnung



Henri Matisse, 1869–1954. Die Künstler der «Fauves», die «Wilden», verzichteten aus freien Stücken auf die Wichtigkeit des Bildgegenstandes. Dass diese Geringschätzung der Porträtkunst nicht gerade förderlich war, liegt auf der Hand. Die Fauves, und mit ihnen natürlich ihr Führer Matisse, haben denn auch nur wenige Porträts gemalt und noch seltener sich selber dargestellt. Matisses Selbstporträts sagen, getreu dem Credo dieser Schule, das Leidenschaftlichkeit der Bewegung und des Ausdrucks ablehnte, wenig über die augenblickliche Seelenlage des Dargestellten aus und geben von seiner Persönlichkeit so gut wie nichts preis. Wenn es uns dennoch nicht gleichgültig lässt, so liegt das an der Tatsache, dass die scheinbar so traditionsfeindliche Malerei der Fauves auf dem Nährgrund der grossen lateinischen Überlieferung gewachsen ist, und auch daran, dass die Persönlichkeit dieses Malers so stark war, dass sie auch dann beherrschend in Erscheinung tritt, wenn dem Autor des Bildnisses an ihrer Darstellung nichts und am Beweis seiner These alles gelegen war.

Rechts: Oskar Kokoschka: Selbstbildnis. 1917. Öl
auf Leinen, 78×62 cm. Wuppertal,
Von-der-Heydt-Museum

Marianne von Werefkin: Selbstbildnis I. Um 1910.
Tempera auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 51×34 cm.
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Marianne von Werefkin, 1860–1938. Dieses Selbstbildnis fällt in die Gründungszeit der «Neuen Künstlervereinigung München», die vom Jugendstil ausgehend zum Fauvismus gelangte. Marianne von Werefkin war zehn Jahre lang die Schülerin des russischen Realisten Ilja Repin gewesen; von 1896 bis 1914 arbeitete sie in der «Kolonie» russischer Künstler in München; anschliessend liess sie sich in Ascona nieder und wandte sich der abstrakten Malerei zu.

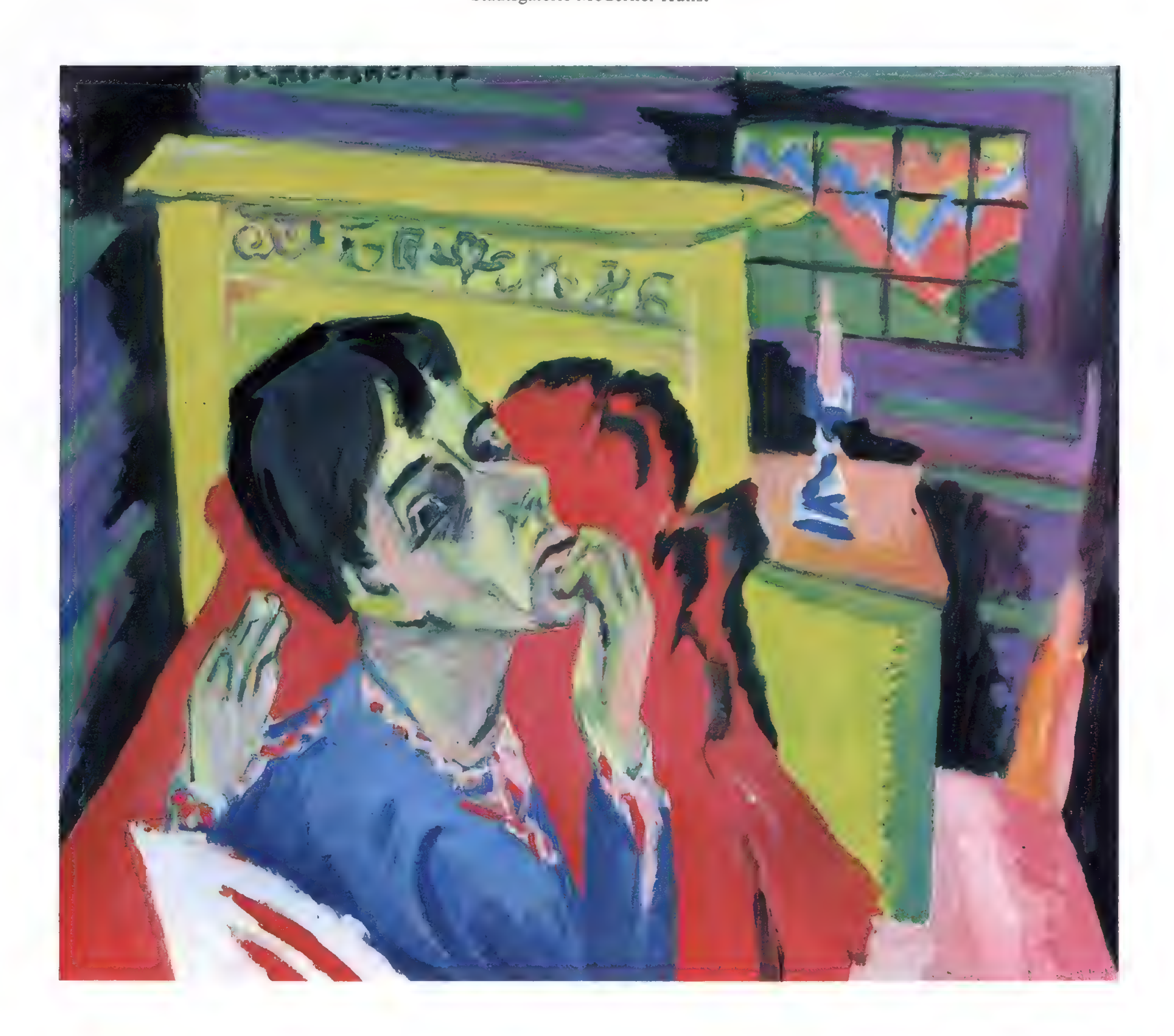
Oskar Kokoschka, 1886–1980, fand an seinen eigenen Zügen grossen Gefallen. Dieser Beschäftigung mit dem eigenen Spiegelbild verdanken wir eine lange Reihe von Meisterwerken. Die hier dargestellte Gemütsverfassung ist einerseits der einmaligen Welt- und Schicksalsstunde zuzuschreiben, andererseits drückt sie einen zauberhaften Wesenszug des Malers aus: das jungenhafte Staunen, mit dem er vor dem Schauspiel des Lebens steht.


OK
1917



Links: Käthe Kollwitz: Selbstbildnis. 1938.
Lithographie, 47,5×29 cm. Privatbesitz

Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Kranker.
1917. Öl auf Sperrholz, 59×69,3 cm. München,
Staatsgalerie Moderner Kunst

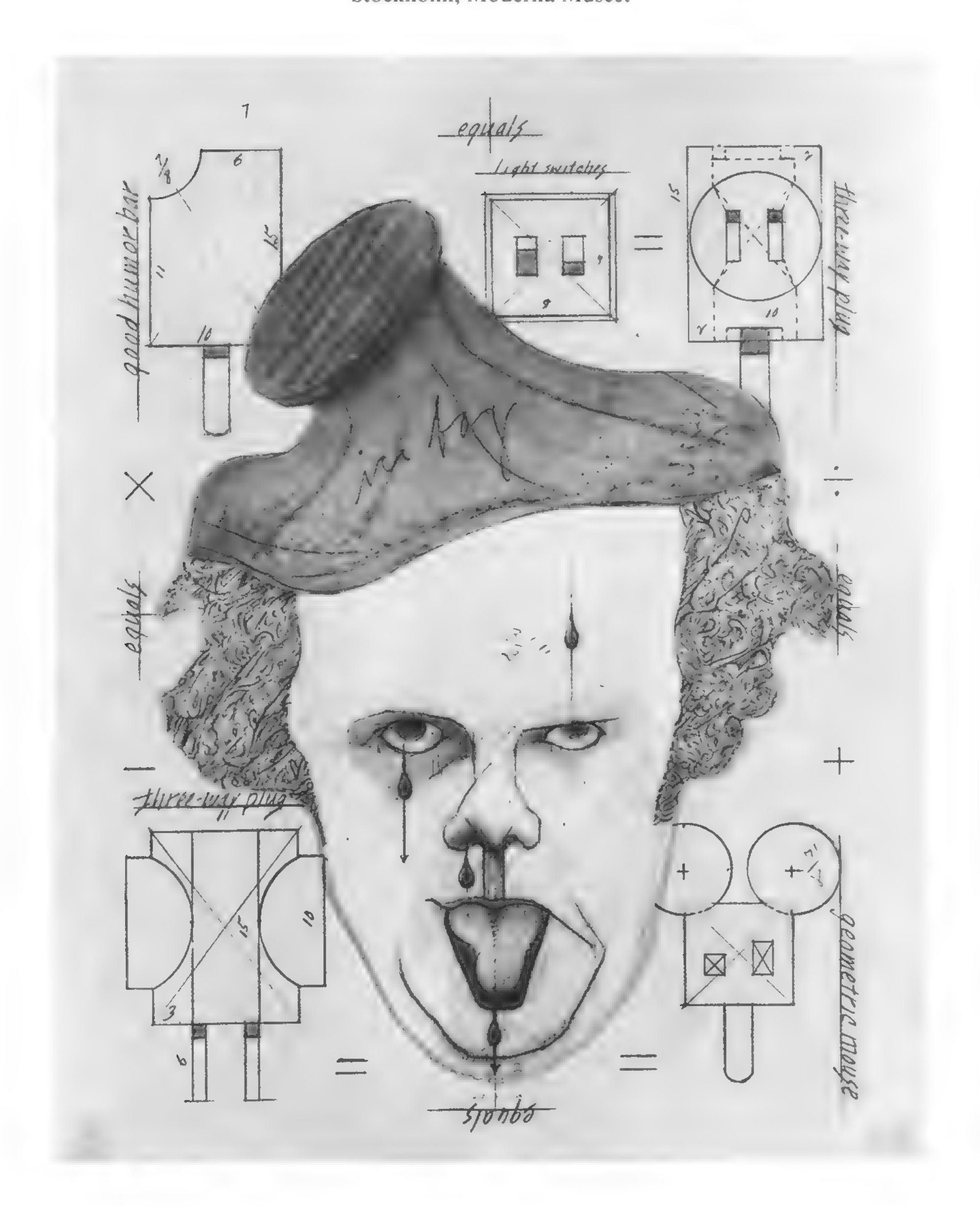


Ernst Ludwig Kirchner, 1880–1938, geriet durch den Krieg in eine schwere Krise. 1915 begann ein langer Leidensweg durch Sanatorien und Nervenheilanstalten. Im Oktober 1917 schrieb er in einem Brief: «...Ich bin vollständig unfähig, infolge der Lähmung der Hände und Füsse selbst irgend etwas zu tun. Dabei sehe ich so viel Interessantes und tausend Bilder, die ich malen könnte und doch nicht kann, und das macht mich sehr unglücklich.» Dennoch entstanden in dieser Zeit zwei Selbstporträts, die für die Biographie des Malers und für den geistig-künstlerischen Zustand während der Kriegsjahre ein bedeutendes Zeugnis darstellen: «Ernst Ludwig Kirchner als Soldat» (1915) und «Selbstbildnis als Kranker» (1917).

Käthe Kollwitz, 1867–1945. Ihr Werk ist in zwei Phasen zu gliedern: das aufrührerische bis etwa 1910, das melancholische ab 1914. In der zweiten Phase, die den Tod zum zentralen Thema hat, porträtierte sie öfters sich selbst. Sie schrieb in ihr Tagebuch: «Ich habe Angst vor dem Sterben – aber tot sein, o ja, das ist mir oft ein guter Gedanke.»

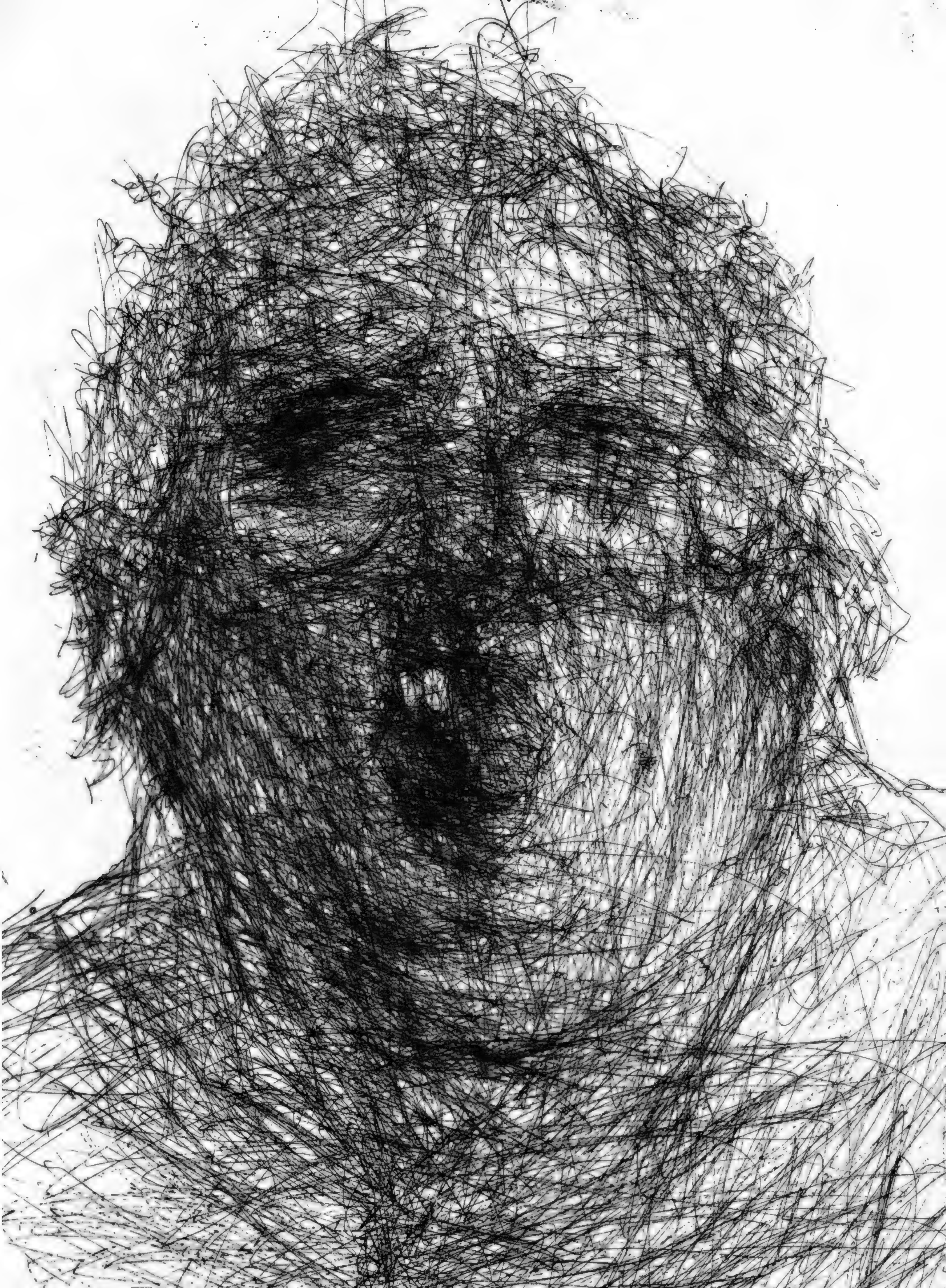
Rechts: Horst Janssen: Selbst-Suff. 1964.
Radierung, 39,9×28,8 cm. Hamburg, Kunsthalle

Claes Oldenburg: Symbolical Selfportrait with correspondence. 1969. Bleistift, Farbstift, Lack, Wasserfarbe und Collage, 27,9×20,1 cm.
Stockholm, Moderna Museet



Claes Oldenburg, * 1929, hat dieses Selbstporträt ausführlich erläutert. Das Gesicht ist vertikal zweigeteilt und zeigt seine freundliche und seine brutale Seite. Die Zunge bringt das Innere nach aussen, und die Sachen, die in seinem Kopf waren, sitzen jetzt – auf Eis gelegt – auf dem Kopf. Das Starren ist die Folge der Arbeit beim Porträtieren und betont sein Vertrauen in die Augen. Die Gegenstände zirkulieren um den Kopf wie die Darstellung des Unbewussten in Comics oder die astrologischen Zeichen auf dem Hut von Merlin, dem Zauberer.

Horst Janssen, * 1929, verrät gerne, dass er sich als Objekt gefällt und dass das Selbstporträt die bequemste Art des Geldverdienens sei, weil es nicht des geringsten geistigen Aufwandes bedarf; dass er seine Physiognomie spasseshalber in eine Eule, einen Hamster oder in eine ältere Dame verwandelt. Und ernster: «Das einzige Objekt, das sich aber tatsächlich abzeichnet, ist das Selbst.»





Links:
Rainer Fetting: Selbstporträt. 1982. Dispersion auf Leinwand, 280×210 cm. IBK

Luciano Castelli: Berlin-Night (Doppelbildnis mit Salomé). 1979. Kunstharz auf Nessel, 240×200 cm. Collection Salomé



Luciano Castelli, * 1951 / Rainer Fetting, * 1949.

Seit seiner ersten Ausstellung geht es dem gebürtigen Luzerner Luciano Castelli um die Inszenierung seines Körpers, um die Verkörperung ständiger Metamorphosen. Auf diese Travestie angesprochen, meinte Castelli einmal: «Ich denke schon, dass ich mich mag... verliebt, verlobt, verheiratet, geschieden... Verliebt ist ein zu kurzfristiger Ausdruck. Ich weiss, dass, wenn ich nur auf mich selbst angewiesen bin, ich mich auf mich selbst verlassen kann.» Seit ein paar Jahren lebt er in Berlin und arbeitet mit Salomé und Rainer Fetting zusammen. In ihren Gemeinschaftsbildern wie in den jeweils eigenen Arbeiten wird das Subjekt als eine Konfrontation von verschiedenen Rollen begriffen. In diesem Posieren, Verkleiden, Maskieren finden sie ihre Kraft, die Welt anzugehen; sie schaffen Gegenentwürfe und lassen verdrängte Sehnsüchte aufscheinen.


Beckmann
A 38

Max Beckmann: Selbstbildnis mit Horn. 1938.
Öl auf Leinen, 110×101 cm. Santa Barbara/Kalifornien,
Sammlung Stephan Lackner

Vom Ich zum Selbst – Max Beckmanns Selbstbildnisse

Petra Kipphoff

Um den Rang zu beschreiben, den Max Beckmanns Selbstbildnisse sowohl innerhalb des eigenen Werkes wie auch in der Geschichte der Malerei einnehmen, muss man sehr hoch greifen: Rembrandt ist der einzige nennenswerte Parallelfall. Dabei geht es nicht darum, ein Pantheon der Selbstbildnis-Kunst zu bestücken oder ein «Guinnessbuch der Rekorde» anzulegen. Gemeint ist mit diesem Vergleich eine Kontinuität der Selbstbefragung, die diese beiden Künstler so rücksichtslos betrieben haben wie sonst keiner. Bei Beckmann wird dieser Prozess noch fortgeführt und intensiviert in den Tagebüchern, die neben knappen Notizen zur Arbeit und den Vorfällen des Tages vor allem Beobachtungen zur eigenen Person und Situation enthalten. Dass Beckmann dabei nicht auf Selbstdarstellung aus war, sondern (vor allem mit zunehmendem Alter und in der isolierten und oft verzweifelten Situation des Emigranten) den mühseligen und gnadenlosen Prozess der Selbsterkenntnis voranzutreiben suchte, wird sowohl aus dem Geschriebenen wie auch aus den Bildern, Zeichnungen und Radierungen deutlich. In der Rede «Über meine Malerei» sagte er 1938 in London: «Ein ‹Selbst› zu werden ist immer der Drang aller noch wesenlosen Seelen. Dieses ‹Selbst› suche ich im Leben und in der Malerei. Kunst dient der Erkenntnis, nicht der Unterhaltung, der Verklärung oder dem Spiel. Das Suchen nach dem eigenen ‹Selbst› ist der ewige, nie zu übersehende Weg, den wir gehen müssen... Was bist du? Was bin ich? Das sind die Fragen, die mich unaufhörlich verfolgen.»

Die Fragen, die ihn verfolgten, hat Beckmann ein Leben lang verfolgt: vom fünfzehn und sechzehn Jahre alten Jungen stammen die beiden ersten Selbstbildnisse – ein ernsthaftes Porträt im Halbprofil und der erwartungsvoll den Seifenblasen nachsinnende Jüngling; aus seinem letzten Lebensjahr (1950) stammt das letzte Selbstporträt – Beckmann steht in einer knallblauen Jacke, saugt an einer Zigarette, schaut angestrengt und angespannt.

Zwischen diesem Anfang und diesem Ende liegen nicht nur die über die Jahrzehnte hinweg entstandenen Selbstbildnisse; Beckmann hat das Thema auch in einem so ungewöhnlichen Mass erweitert, dass es bis in seine letzten Verzweigungen und Anspielungen hinein kaum zu verfolgen ist – oder, umgekehrt gesagt, dass man sein ganzes Werk auch als ein einziges Selbstbildnis begreifen könnte (wie Gotthard Jedlicka einmal schrieb).

Das Selbstbildnis als Spiegel und Dokument, aber auch als Selbstentwurf: von Anfang an zeigt Beckmann nicht nur die Person, die er ist, sondern auch die, die er entlarvt, oder die, die er sein möchte, zeigt die Rolle, die er spielt, und das Röntgenbild, das übrigbleibt. Da steht der junge Herr, arrogant und verletzlich, im Atelier in Florenz (1907), nicht im Malerkittel, sondern im dunklen Anzug, die Zigarette lässig in der Rechten. In dieser Pose, die den Herrn und Mann von Welt betont, zeigt Beckmann sich noch oft (am eindrucksvollsten in dem berühmten «Selbstbildnis im Smoking» von 1927), und die Zigarette ist ein Accessoire, das fast immer dazugehört. Dass Beckmann diese Pose aber durchaus als eine solche begreift, macht die Umkehrung deutlich: der Herr im dunklen Anzug ist auch der Mann mit Melone aus dem halbseidenen Milieu, der Ausrufer und Zirkusdirektor. Und er wird schliesslich selber zum Artisten. «Wenn man dies alles – den ganzen Krieg, oder auch das ganze Leben – nur als eine Szene im Theater der Unendlichkeit auffasst, ist vieles leichter zu ertragen», schreibt Beckmann 1940, als die Realität schon seine Metaphern eingeholt hatte. Denn schon in den Frankfurter Nachkriegsjahren hatte er, zunächst spielerisch und fast heiter, in der Welt der Artisten und Gaukler, der Maskenträger und Schauspieler, die Bilder und Metaphern gefunden, die seinem Lebensgefühl am adäquatesten waren. Mit Pritsche und Tute stellt er sich auf dem «Selbstbildnis als Clown» von 1921 dar, zwei Doppelbildnisse mit seiner Frau Quappi zeigen ihn 1925 in grotesker Karnevalskostümierung und Vermummung. Aber gerade aus dieser Verkleidung heraus erwächst Beckmann dann das Selbstbewusstsein und Pathos, das aus dem «Selbstbildnis mit Saxophon» (1930) und dem «Selbstbildnis mit Horn» (1938) spricht. Hier herrscht keine Maskerade mehr, sondern das Geheimnis der machtvollen Figur mit dem Blasinstrument, das mehr ist als ein Accessoire: es verleiht dem Künstler eine besondere Macht, ist Zepter und Zauberstab zugleich, macht ihn zum Herold, zum Magier. In dieser letztmöglichen Steigerung der Artistenrolle präsentiert sich Beckmann dann in dem ungewöhnlichen «Selbstbildnis im grossen Spiegel mit Kerze» (1933), das ihn im Hintergrund eines Stillebens nur als schwarzen Schattenkopf im Spiegel reflektiert, und in dem «Selbstbildnis mit Glaskugel» von 1936 (hält

Rechts: Max Beckmann: Selbstbildnis im grossen Spiegel mit Kerze. 1934. Öl auf Leinen, 100,4×64,8 cm. London, Marlborough Fine Art

Max Beckmann: Selbstbildnis. 1946. Lithographie aus der Folge «Day and Dream», 40×30 cm. Privatbesitz



er hier eine der Seifenblasen des frühen Selbstbildnisses zart und fest in der Hand?).
Die Rollen und Attitüden, die Beckmann in sich erkennt und für sich erfindet (und bei denen der kantige Schädel mit den sich immer weiter herunterziehenden Mundwinkeln die unübersehbare Konstante ist), erprobt und prüft er aber nicht nur im Blick auf sich allein. Die Doppelporträts mit seiner ersten Frau Minna Tube und seiner zweiten Frau Mathilde Q. Kaulbach (1909 und 1941) zeigen, jedes auf seine Art, den tief anrührenden Versuch, die Isolation, die sich aus fast allen Selbstporträts mitteilt, zu durchbrechen. Aber über die Vergeblichkeit dieses Versuches machte Beckmann sich nichts vor. In dem Triptychon «Schauspieler» (1941/42), das programmatisch seine Ideen verkündet wie kaum ein anderes Werk, trägt der König, der sich das Schwert in die Brust stösst, Beckmanns Züge.





Schweiz

Basel	Kunsthalle **Georg Baselitz.** 17. 3.–23. 4
	Museum für Volkskunde **200 Jahre Kinderkleid und Kindermode.** Bis 25. 3
Bern	Kunsthalle **Boyd Webb und Bernard Borgeaud.** 2. 3.–15. 4
	Kunstkeller **Jürg Straumann und Mario Fallani.** 3. 3.–31. 3
	Kunstmuseum **Die Sprache der Geometrie, von Mondrian bis heute.** 16. 3.–13. 5
Chur	Bündner Kunstmusem **Aspekte aktueller Bündner Kunst.** 18. 3.–29. 4
Freiburg	Musée d'art et d'histoire **Georges Braque.** 1. 3.–29. 4
Genf	Musée d'art et d'histoire **Raffael und die zweite Hand.** Bis 25. 3 **Alltagsleben im 15. Jahrhundert.** Bis 25. 3
	Musée Rath **Burkhard und Toroni.** Bis 25. 3 **Künstler aus Luzern.** Bis 25. 3
Ittingen	Kartause **Honoré Daumier.** 10. 3.–22. 4 **Kunst der 60er und 70er Jahre aus der Sammlung Crex.** Bis 21. 12
Lausanne	Musée des arts décoratifs **50 Jahre Vogue-Photographie.** Bis 15. 3
	Musée cantonal des beaux-arts **Présentation de la collection des «Refusés».** 9. 3.–22. 4 **Jean Otto.** 9. 3.–22. 4
Luzern	Kunstmuseum **Künstler aus Genf.** Bis 1. 4
Olten	Kunstmuseum **Flavio Paolucci.** 18. 3.–21. 4
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen **Georges Borgeaud.** 18. 3.–6. 5
Solothurn	Kunstmuseum **Umgang mit der Landschaft.** Bis 1. 4 **Gertrud Dübi-Müller.** Bis 8. 4
St. Gallen	Katharinen **Arthur Beyer und Willy Thaler.** Bis 18. 3
Winterthur	Kunstmuseum **Joseph Beuys.** Zeichnungen und Aquarelle Bis 11. 3. («du»-Journal 12/83) ● **Martin Schwarz.** Neue Bilder. Bis 18. 3
	Kunsthalle Waaghaus **Adrian Schiess.** Bis 31. 3
	Stiftung Oskar Reinhart **Claude Lorrain und die ideale Landschaft.** Bis 19. 8
Zug	Kunsthaus **Ernst Maass.** Bis 18. 3
Zürich	Helmhaus **Ernst Georg Rüegg (1893–1948).** 10. 3.–23. 4
	Kunstgewerbemuseum **33 Jahre Textildruck, Printed by Taunus.** Bis 6. 5
	Kunsthaus Grosser Ausstellungssaal: **Francis Picabia.** Bis 25. 3. («du»-Journal 2/84) ● Erdgeschoss: **René Burri: «One World».** Bis 11. 3 («du»-Journal 2/84) ● **Federico Fellini.** Bis 11. 3 Graphisches Kabinett: **Albert Welti.** Bis 18. 3
	Museum Bellerive **Moderne Textilkunst aus Japan.** 7. 3.–29. 4

Deutschland

Ort	Ausstellung
Aachen	Suermondt-Ludwig-Museum **Französische Malerei von Watteau bis Renoir.** Bis 8. 4
Baden-Baden	Staatliche Kunsthalle **Georges Seurat.** Bis 11. 3. («du»-Journal 12/83) ● **Les voyages secrets de Monsieur Courbet.** Bis 11. 3
Berlin	Kupferstichkabinett **Albrecht Dürer.** Zeichnungen. Bis 25. 3
	Nationalgalerie **Francesco Clemente.** 9. 3.-13. 5
Bielefeld	Kunsthalle **Picasso - Todesthemen.** Bis 1. 4
Bonn	Kunstverein **Lea Grundig (1906-1977).** Bis 11. 3
	Städtisches Kunstmuseum **Sigmar Polke.** Bis 25. 3
Braunschweig	Kunstverein **Helmut Middendorf.** Bis 15. 4
Düsseldorf	Kunstverein **Martin Disler.** Bis 18. 3
	Hetjens-Museum **Karl Hentschel.** Zeitgenössische Keramik. Bis 1. 4 **Hans Coper (1920-1981).** Bis 18. 3
Essen	Museum Folkwang **Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen.** Bis 11. 3 **Tschechische Photographie 1918-1938.** Bis 11. 3
Frankfurt	Kunstverein **Medardo Rosso (1858-1928).** Bis 11. 3
Hamburg	Kunsthalle **Leonardo da Vinci:** Natur und Landschaft 10. 3.-6. 5. («du»-Journal 12/83) ●
Hannover	Kunstverein **Zwischen Plastik und Malerei.** Bis 18. 3
Köln	Josef-Haubrich-Kunsthalle **Meisterwerke russischer Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.** Bis 25. 3
	Museum Ludwig **Stephan von Huene - Klangskulpturen.** Bis 11. 3. («du»-Journal 10/83) ●
Krefeld	Museum Haus Esters **Felix Droese.** Bis 18. 3
	Kaiser-Wilhelm-Museum **15 Jahre Sammlung Lauffs.** Bis 8. 4 **Exlibris 16. bis 20. Jahrhundert.** Bis 18. 3
Mannheim	Städtische Kunsthalle **Forum Junger Kunst.** Bis 18. 3
München	Haus der Kunst **Max Beckmann.** Bis 22. 4
	Nationalmuseum **Jugendstil - floral - funktional.** Bis 31. 3
Münster	Westfälisches Landesmuseum **Fernand Léger.** Zeichnungen, Gouachen, Aquarelle. Bis 18. 3
Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum **Gustav Seitz.** Bis 15. 4
	Kunsthalle **Joan Miró.** Arbeiten 1960-1980. Bis 18. 3 **Tomitaro Nachi.** Bis 15. 4
Stuttgart	Württembergischer Kunstverein **5000 Jahre Kunst in Ägypten.** Bis 23. 4
Tübingen	Kunsthalle **Edgar Degas.** Bis 25. 3. («du»-Journal 1/84) ●

Frankreich

Ort	Ausstellung
Paris	ARC **100 Jahre Architektur-Photographie.** Bis 8. 4 **Atelier 84.** 19. 3.-22. 4
	Beaubourg **Christian Boltanski.** Bis 26. 3 **Arnulf Rainer.** Bis 26. 3 **Bonnard.** Bis 21. 5. ●
	Bibliothèque Nationale **Biennale der Graphiker.** Bis 24. 3
	Grand Palais **Eine Neue Welt.** Meisterwerke amerikanischer Malerei 1760-1910. Mitte März bis Juni
	Petit Palais **Bouguereau.** Bis 6. 5

Grossbritannien

Ort	Ausstellung
London	British Museum **Schätze aus Korea.** Bis 27. 5
	Institute of Contemporary Arts **William Morris heute.** 1. 3.-29. 4
	National Gallery **The Capricious View.** Bis 18. 3
	National Portrait Gallery **Yousuf Karsh.** Photo-Retrospektive. Bis 8. 4
	Royal Academy **The Genius of Venice.** Bis 11. 3
	Tate Gallery **The Pre-Raphaelites.** 7. 3.-28. 5
	Victoria and Albert Museum **Bill Brandt.** Photo-Retrospektive. 7. 3.-20. 5 **Islamic Metalwork.** Bis 18. 3
Oxford	Museum of Modern Art **New French Painting.** Bis 25. 3

USA und Kanada

Ort	Ausstellung
Atlanta	The High Museum of Art **Kandinsky: Russland und die Bauhaus-Jahre.** 15. 3.-29. 4
Chicago	Museum of Contemporary Art **Dieter Roth.** Bis 1. 4 **Neue Kunst aus Deutschland.** Bis 1. 4 **Rebecca Horn.** Bis 1. 4
Detroit	The Detroit Institute of Arts **Das Werk von Atget.** Bis 1. 4
Miami	Center for the Fine Arts **Auf der Suche nach dem Ungewöhnlichen.** Bis 22. 4
New York	Metropolitan Museum of Art **Balthus.** Bis 13. 5. («du»-Journal 12/83) ● **Holländische Malerei des Goldenen Zeitalters.** Bis 15. 4
	National Academy of Design **Der grosse Preis von Rom.** Bis 29. 3
Ottawa	The National Gallery of Canada **Murray Favro.** Retrospektive. Bis 11. 3
Toronto	Art Gallery of Ontario **Symbolistische Landschaftsmalerei in Nordeuropa und Nordamerika 1890-1940.** Bis 11. 3
Washington	National Gallery **Mark Tobey.** Stadtmalereien. 11. 3.-3. 6 **Amedeo Modigliani (1884-1920).** Bis 18. 3 **The Folding Image.** 4. 3.-3. 9 **Correggio und sein Vermächtnis.** 11. 3.-13. 5

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen



Der New Yorker Photograph Robert Mapplethorpe ist in den letzten Jahren auch in Europa einer grösseren Öffentlichkeit bekannt geworden – nicht zuletzt durch seine Teilnahme an der Kasseler documenta. Seit August 1983 wird eine Retrospektive seiner Arbeiten in verschiedenen Städten Grossbritanniens gezeigt – vom 1. April bis zum 27. Mai 1984 im Museum of Modern Art in Oxford.

Robert Mapplethorpe

Photographien 1970–1983

Die skulpturell wirkenden Akte, erotischen Studien und hochstilisierten Blumenstilleben des New Yorker Photographen Robert Mapplethorpe (geboren 1946) haben in den vergangenen Jahren in Amerika, und zunehmend auch in Europa, viel von sich reden gemacht. Darüber hinaus ist Mapplethorpe als unkonventioneller Mode- und Porträtphotograph bei der amerikanischen Avantgarde zu einer Art Kultfigur geworden, dessen Porträts von Künstlern, Intellektuellen, Rockstars und so weiter sich zu einer aufschlussreichen Dokumentation der siebziger und achtziger Jahre zusammenfügen. Doch nach den vielbewunderten Porträts von Andy Warhol und Francesco Clemente, William Burroughs, Phil Glass und Lucinda Childs, Debbie Harry und Patti Smith hat Mapplethorpe jüngst selbst seine Bewunderer mit einer Photoserie provokativ pornographischen und masochistischen Inhalts zu schockieren gewusst – Aufnahmen, die noch vor wenigen Jahren als entschieden unveröffentlichbar angesehen worden wären.
So ist Mapplethorpe heute mehr denn je eine kontroverse Figur, von den einen der Perversion und billigen Effekthascherei bezichtigt, von den anderen als Genie und liberalisierende Kraft verehrt. Vom objektiveren Standpunkt aus und im Lichte seines bisherigen Gesamtwerks gesehen, ist allerdings kaum daran zu zweifeln, dass Mapplethorpe auf formaler und technischer Ebene viel zu bieten hat. Dies bestätigt eine für Europa einmalige Retrospektive, welche 1983/84 in Frankreich und England eine Tournee macht. (Nächster Ausstellungsort: Museum of Modern Art, Oxford, 1. April bis 27. Mai.) Wir beobachten, wie die etwas banalen multimedialen Collagen und Pola-



Orchid & Palmetto Leaf. 1982

roidphoto-Serien der frühen siebziger Jahre infolge des Kaufs einer Hasselblad einem sehr viel seriöseren Engagement für die Schwarzweiss-Photographie Platz machen. Mapplethorpes Aufnahmen sind von einer ausgesprochen skulpturellen Behandlung des Stoffes gekennzeichnet – zweifellos als Folge seiner ursprünglichen Ausbildung als Bildhauer, welche sich auch heute noch in Mapplethorpes abstrakten Sternkonstruktionen und kunstvollen, mit Spiegelglas eingelegten Rahmen zu gewissen Originalphotographien äussert. Auch in der Photographie arbeitet er mit starken Hell-Dunkel-Effekten, nicht nur zu Modellierungszwecken, sondern oft auch zur formalen Aufteilung des Bildhintergrundes in abstrakte Zonen. Seine dichte Schwarzweiss-Photographie gewinnt zusätzlich durch die Verwendung von Silbergelatine an Dreidimensionalität, wobei die Geschmeidigkeit und sinnlich-erotische Unmittelbarkeit der oft schwarzen und meist männlichen Körper wirkungsvoll hervorgehoben wird. Die Vermittlung eines ausgeprägten Gefühls körperlicher Präsenz ist eine von Mapplethorpes Stärken und führt in den Porträts und Akten zu visuell packenden, in den Photos unverhüllt sexuellen Inhalts zu recht schockierenden Resultaten. Allerdings wird diese Unmittelbarkeit weniger durch naturalistische Mittel als durch ein sorgfältig abgewogenes Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Detailliertheit erreicht. In seinen Porträts wird das Modell häufig aus seiner alltäglichen Existenz herausgerissen, um in der kühlen Neutralität des Studios zum Gegenstand kunstvoll inszenierter, abstrahierender Komposition zu werden. Mangels jeglicher persönlicher Hintergrundinformation erscheint der Porträtierte selt-



Tulips. 1982

sam entfremdet und detachiert, auch etwas rätselhaft. Um so mehr konzentriert sich das Auge auf das rein Physiognomische und auf die formal-künstlerischen Werte. Ähnliches geschieht mit den Blumen, die, kunstvoll zu ebenso unnatürlichen wie erotisch suggestiven Objekten arrangiert, neue strukturelle Schönheit und metaphorische Bedeutung gewinnen. In den Aktdarstellungen ist ebenfalls eine stark entpersönlichende Absicht zu beobachten, indem manchmal das Gesicht, das heisst das Individuelle des Modells, in Schatten getaucht ist oder eine Körperpartie in Form einer stark beschnittenen Nahansicht isoliert und als Phänomen reiner Körperlichkeit aufgefasst ist. Die Überwindung von solch konventionellen Klassifizierungen wie männlich–weiblich, hetero- und homosexuell, schwarzer und weisser Hautfarbe, Erotik und Pornographie erweist sich als eines von Mapplethorpes Hauptanliegen. Wie so viele seiner Zeitgenossen kultiviert Mapplethorpe die Zweideutigkeit, in seinem Fall jene ambivalenten Grenzbereiche zwischen den obengenannten Begriffspaaren, welche ihm den Stoff zu seinen photographischen Experimenten liefern. Viele seiner Bilder und Selbstporträts beuten die visuellen Vieldeutigkeiten und emotionalen Paradoxe aus, die durch das Annehmen verschiedener Verkleidungen und Identitäten sowie durch das ironische Spiel mit Stereotypen, Konventionen und Fetischen aus Sex, Mode und Kunst entstehen. Es ist bezeichnend, dass eines seiner bevorzugten Modelle der jüngeren Zeit der erste weibliche Weltmeister im Bodybuilding, Lisa Lyon, ist, an deren Beispiel jene ambivalenten Übergangszonen erforscht und die abgedroschenen Stereotypen über Männlichkeit und



Sebastian & Nda. 1981

Weiblichkeit gegeneinander ausgespielt werden können.
Es entstehen dabei viele visuell und formal eindrückliche Studien, wenn Mapplethorpes hermetische Welt in ihrer emotional hochgeladenen und obsessiven Intensität zuweilen auch etwas beklemmend wirkt.
Einer von Mapplethorpes Bewunderern (zu denen übrigens auch Roland Barthes gehörte) beschrieb die Wirkung seiner Photographien einst als künstlerische Zelebrierung von Sexualität und reiner Körperlichkeit, was gewiss für einen Teil seines Werkes zutrifft. Gleichzeitig beuten viele seiner Photos auch den Sensationswert unverblümt dargestellter homosexueller Liebe und Perversionen aus. Dabei muss allerdings bemerkt werden, dass infolge der strengen formalen Kontrolle, die Mapplethorpe über den Inhalt ausübt, auch die sexuell höchst expliziten Aufnahmen wohl schockieren, doch selten anekeln. Vor allem fehlt ihnen jenes Element des Voyeurismus, welches die Pornographie so banal und zugleich abstossend macht. «Ich habe mir nicht vorgenommen, ausgesprochen homosexuelle Photographien zu machen», bemerkt Mapplethorpe, «ich habe eine gewisse Art von Sexualität aufgezeichnet oder dokumentiert. Ich möchte hinzufügen, dass diese vielleicht die besten, punkto Ausführung aber auch die schwierigsten meiner Arbeiten gewesen sind.»
Mapplethorpes gesamtes Werk ist von einem merkwürdigen, doch visuell sehr spannungsreichen Verhältnis zwischen äusserster Sparsamkeit der Mittel und beinahe klassischer Zurückhaltung einerseits, emotionaler Intensität und inhaltlich alles andere als zurückhaltender Bildsprache andererseits gekennzeichnet.

Charlotte Haenlein


Galerien
und
Auktions-
häuser

KNOEDLER ZÜRICH

KIRCHGASSE 24 · 8001 ZURICH · TELEFON 01/69 35 00

Yudith Levin

YUDITH LEVIN

3. MÄRZ BIS 28. MÄRZ 1984

DIENSTAG BIS FREITAG 11.00 BIS 18.30 UHR
SAMSTAG 11.00 BIS 16.00 UHR

UTO AUKTIONEN

JETZT

Einlieferungen für die Auktion vom 21.–24. Mai 1984:

Uhren, Möbel, Gemälde, Schmuck, Judaica, Varia in hochwertiger Qualität.

UTO AUKTIONS AG
Management: Edgar Mannheimer
Falkenstrasse 12, CH-8008 Zürich
Telefon 01 25 25 888
Telex 58 280 (topaz ch)

GALERIE FISCHER

Kunsthandel und Auktionen

NÄCHSTE AUKTION:

Gemälde und Grafik alter und moderner Meister, Helvetica, Möbel, Antiquitäten

Vorbesichtigung: 26. Mai bis 3. Juni 1984

Auktion: 5. bis 15. Juni 1984

Haldenstrasse 19, CH-6006 Luzern
Telefon 041 / 51 57 72

Malcolm Morley

Aquarelle, Zeichnungen, Farbradierungen

bis 10. März 1984

Dienstag bis Freitag 14.00–18.30 Uhr
Samstag 10.00–16.00 Uhr
und auf Vereinbarung



Galerie Nicoline Pon

Klosbachstrasse 130
CH-8032 Zürich
01 - 477 344, 01 - 473 129

Februar / März

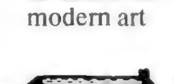
Robert Rauschenberg

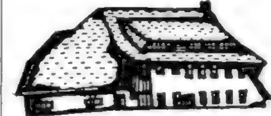
Retrospektive

Galerie Beyeler
Bäumleingasse 9, 4001 Basel, Tel. 061/23 54 12

Galerie Gilbert

modern art





Geöffnet Mittwoch bis Sonntag, 14–18 Uhr

D-7891 Remetschwiel
Südschwarzwald
10 km von Waldshut B 500
Tel. (0049) 7755 10 41

Gemälde · Skulpturen · Keramik

Peter Eugene Ball, Julius Bissier, Jürgen Brodwolf, Paul Fowler, Jan Hubertus, Will MacLean, Ben Nicholson, Douglas Portway, Lucie Rie

Galerie Glas-Galerie

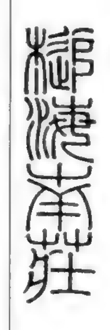
Tel. 041 / 51 25 22

MODERNE GLASKUNST

Verkaufsausstellung mit wechselnden Objekten

27. Januar bis 1. April 1984

Di–Fr 10.00–12.00 / 14.00–18.30
Sa 10.00–17.00 durchgehend

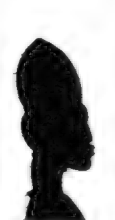


Marion Hammer

Riva Vela 8, 6900 Lugano
✆ 091 / 23 81 55

Verkauf von

Orientalischer Kunst



TRIBAL ART CENTRE – BASEL
Suzanne und Dr. H. Greub
CH-4051 Basel, Sternengasse 6
Telefon 061 / 23 53 93

Kunstwerke aus

AFRIKA OZEANIEN

mit

KLEE, PICASSO, POLLOCK ETC.

Eröffnungsausstellung *RESONANZEN*

Katalog (72 Seiten, davon 38 Farb- und 8 s/w-Abb.)
Januar – Juni 1984

Die Malerei als Malerei lieben

«Es geht darum, die Malerei lebendig zu machen», sagte Pierre Bonnard. Das Centre Georges-Pompidou widmet ihm, der an der Malerei die Farben und die Bildkomposition liebte, eine Retrospektive.

Eine grosse Ausstellung des Malers Pierre Bonnard – man neigt da zuerst einmal zur Verwunderung. Das Musée national d'art moderne im Centre Pompidou hat sich so eindeutig für die Kunst unseres Jahrhunderts eingesetzt, dass man Bonnard nicht gerade spontan dort angesiedelt sieht. Allerdings, der 1867 geborene Maler verstarb 1947; er steht sozusagen mit je einem Bein in einem Jahrhundert. Ist er, den man in den Kunstgeschichten dem Impressionismus und Symbolismus zurechnet, dennoch ein «Moderner» für den heutigen Betrachter? «Je ne suis d'aucune école», ich gehöre keiner Schule an, pflegte er zu sagen. Und wer jemals beim Besuch eines Museums – in den Sälen, die man der europäischen Jahrhundertwende einzuräumen pflegt – sich einem nicht nur in der Farbe auffälligen, sondern auch in der formalen Konzeption geradezu ausgefallenen Gemälde dieses eigenwilligen Künstlers gegenübersah, hat vielleicht den Schock empfunden, den die Veranstalter der Ausstellung meinen, wenn sie vom «eigentlich revolutionären Charakter» seiner Malerei sprechen.





Oben: Le Déjeuner du Chien. 1910
Links: Autoportrait. 1945

Sinn dieser Ausstellung ist es denn auch, Bonnard in einen neuen Kontext zu stellen: Die Tendenz zum Gegenständlichen in der Malerei und auch zu einer Neu-Wertung des malerischen *Metiers* mag der «Sensibilisierung» günstig sein, nach der die Begegnung mit Bonnard verlangt. Die Veranstaltung im

Centre Pompidou (im Verein mit The Philip Collection in Washington und dem Dallas Museum of Fine Arts) legt folgerichtig den Akzent auf die zweite Lebens- beziehungsweise Schaffenshälfte des Werks. Nur drei Bilder stammen aus der Periode vor 1908; fünfzehn Bilder – Stilleben, Akte, Interieurs – stammen aus der Zeit von 1908 bis 1920. In diesen Jahren gehört Bonnard in Frankreich zu den jungen Neuerern, zu Sérusier, Ranson, Vuillard, Maurice Denis, die, in engagierter Nachfolge ihres grossen Vorbildes Gauguin, die malerische Auflösung konventioneller Bildvorstellungen weitertreiben. Sie nannten sich die «Nabis». «Nabi» bedeutet auf hebräisch «Prophet». Und Propheten einer neuen Ästhetik wollten sie sein und waren sie auch mit ihrer von Maurice Denis, dem Theoretiker der Gruppe, formulierten Erkenntnis: «Ein Bild kann ein Schlachtross, eine nackte Frau oder sonst eine Anekdote darstellen, es ist aber allem zuvor (essentiellement) eine glatte Oberfläche, die von in einer bestimmten Ordnung zusammengestellten Farben bedeckt ist.» Inspiriert von der farblichen Befreiung im Impressionismus und ein für allemal den Gegenstand als Vorwand zur Bildkomposition begreifend (seit Lautrec, van Gogh und Gauguin diesen Durchbruch geschafft haben), gehen sie weiter noch in der Verformung der Perspektiven, im Delirium ihrer vorwiegend «jubelnden», einem Naturkosmos huldigenden Farben. Damit gehen sie einen zweiten, dem zeitgenössischen Kubismus entgegengesetzten Weg der Moderne; oder, wie man von heute aus gesehen sagen könnte, den Weg einer Prä-Moderne.
Das Eigenartige bei Bonnard ist, dass er sich mit zunehmendem Alter, als reifer Künstler also, für immer stärkere Gewagtheiten interessiert und diese auf eine kühne Weise realisiert, die man zu Unrecht lange nicht mehr nachdrücklich gewürdigt hat.
Von «subjektiver Farbabstufung» spricht der Katalog der Ausstellung und bezieht sich damit, zu Recht, auf so prachtvolle, geradezu abstrakte Bildkonstruktionen wie den «Akt in der Badewanne» oder die «Balkontür» (1921). Bildkonstruktionen, die eindeutig ins Gedächtnis rufen, dass der Künstler so einmalig souverän mit seinem Material umgeht, dass wir seine Bilder nicht als Bilder «von etwas», sondern als Bilder «von der Farbe» empfinden. Sie rufen in Erinnerung, dass Bonnard strikter Zeitgenosse von Matisse ist.
«Es geht nicht darum, die Welt zu malen», sagte Bonnard, der nichts als Alltägliches vor uns hinstellt – Fensterausschnitte, Gärten, Badende im Zimmer, Ausblicke auf Städte und das Meer, ein «Kariertes Tischtuch» –, «sondern darum, die Malerei lebendig zu machen.» Eine knappe, aber vielsagende Aussage. Diese Malerei, gemacht zum reinen Genuss, von der Bonnard, der gewiss nicht an Überheblichkeit litt, einmal fürchten konnte, sie stelle eine vergängliche, eine überwundene Passion dar – sie kann uns unvermutete geistige Begeisterungen bescheren. «Der Wegfall der Farbmodulationen, die Übereinanderschichtung rein subjektiver, die Lokalfarbe vernachlässigende Farbschichten sowie die grossflächig angelegte Bildstrukturierung verleihen den Bildern der dreissiger Jahre eine Kraft, eine Modernität, welche unter anderem auch die amerikanischen Abstrakten der Nachkriegszeit ankündigen», schreibt Jean Clair, der Kommissär der Ausstellung. – Der Katalog, der die 70 Exponate umfassende Ausstellung begleitet, bringt neben vielen Illustrationen Beiträge von M. Hahnloser, John Russell, S.A. Nash und anderen. Ausserdem enthält er, besonders dankenswert, Tagebuchnotizen von Pierre Bonnard, dem Maler, der das «Motiv» als malerisches Ereignis an sich zu verewigen wusste.
(Bis 21. Mai. 2. Juni bis 25. August in Washington, 13. September bis 20. November in Dallas)

Ruth Henry

Spanisches Exil in Mexiko

Die Auflösung der republikanischen Exilregierung Spaniens mit Sitz in Mexiko am 21. Juni 1977 beendete die institutionell-politische Spaltung des Landes; damit erweiterte sich die Möglichkeit, wesentliche Bestandteile der spanischen Kulturgeschichte zurückzugewinnen. Werke der Literatur, der bildenden Kunst oder der Philosophie, die im Exil geschaffen wurden, waren während der Diktatur nur einer Elite bekannt; und erst jetzt wird einem breiteren Publikum, durch die Ausstellung «Das spanische Exilleben in Mexiko», ein Einblick in diese Aktivitäten geboten.

Mexiko hatte sich vom Beginn des Spanischen Bürgerkriegs an für die Republikaner eingesetzt. Was waren die Beweggründe für dieses Engagement? Trotz einer hochgespielten «historischen Feindschaft» standen beide Länder in diesem Jahrhundert ähnlichen Problemstellungen gegenüber: die Suche nach einer liberal-demokratischen Regierungsform und – damit verbunden – die Trennung von Kirche und Staat. Während die mexikanische Revolution eine gewaltsame Lösung dieser Probleme suchte, fand im Spanien Francos eine Restaurierung und Zementierung der alten Verhältnisse statt.
Die massive Einladung Mexikos an die besiegten spanischen Republikaner hatte sowohl einen altruistischen wie praktischen Grund.
Durch ihren Beitrag, der das mexikanische Defizit an qualifizierten Fachkräften beheben sollte, erhoffte sich die mexikanische Regierung einen Schritt nach vorne bei der Entwicklung des Landes. Im Jahre 1937 wurde zum Beispiel «La Casa de España» gegründet, ein Institut, das jene spanischen Wissenschaftler unter Vertrag nahm, die die republikanische Regierung bei Ausbruch des Bürgerkrieges zum Schutz in Valencia zusammengezogen hatte. «La Casa de España», später in «El Colegio de México» umbenannt, ist heute die wichtigste Forschungsinstitution des Landes.
Kurz nach Ende des Bürgerkrieges kamen rund 30000 Exilspanier, darunter Spezialisten aller Berufsbranchen, nach Mexiko. Ein Musterbeispiel des Experimentes ist das Verlagswesen: Mit dem Bürgerkrieg wurde die spanische Buchindustrie praktisch zerstört, und ihre Arbeiter – überwiegend Republikaner – wanderten aus. So erbte Mexiko nicht nur einen Markt, sondern auch die Leute, die auf diesem Gebiet die nötige Erfahrung hatten. In kurzer Zeit wurde Mexiko durch neugegründete beziehungsweise expandierende Verlage der grösste Produzent spanischer Publikationen.
Das Zusammenwirken von Spaniern und Mexikanern im kulturellen Bereich ergab sich aber nur teilweise. Eine nationalistische Tendenz unter den Künstlern und Schriftstellern Mexikos hatte sich bereits in den zwanziger Jahren gezeigt. Unter der Leitung des Erziehungsministers José Vasconcelos hatte die mexikanische Wandmalerei die ersten Schritte ihrer Entwicklung getan; sie war ein Ausdruck der Avantgarde des Mexikanertums und beeinflusste alle Zweige der schöpferischen Kultur. Aus dem Zwiespalt von Nationalismus und Kosmopolitismus entstand ein Antagonismus. In dieser Atmosphäre pflegten die spanischen Schriftsteller ihre eigene Thematik in aller Stille weiter, so León Felipe, Max Aub oder Ramón J. Sender.
Paradoxerweise trugen dieselben Spanier zur Weiterentwicklung der «Philosophie des Mexikanertums» bei. Seit den zwanziger Jahren hatte José Ortega y Gasset neue Richtungen im mexikanischen Denken eingeleitet. José Gaos – der exilierte spanische Philosoph, den Octavio Paz den Meister der mexikanischen Intelligenz nennt – verbreitete die Ideen der Schule Ortegas weiter und gab damit dem bereits starken Nationalismus der mexikanischen Philosophie eine neue Grundlage.
Von den bildenden Künstlern haben sich nur wenige dem mexikanischen sozialistischen Realismus angeschlossen. In den meisten Fällen fanden die Maler wenige Gemeinsamkeiten. Viele malten aus der Erinnerung weiter; Elvira Cascón pflegte düstere christliche Sujets oder Todesthemen, Remedios Varo erarbeitete einen subtilen Surrealismus, Enrique Climent verliess den Realismus seiner spanischen zugunsten einer zunehmend abstrakteren Malerei.
Mit wenigen Ausnahmen blieben die Künstler des Exils mehr oder weniger unbekannt; ihr Publikum bestand vorwiegend aus Exilgenossen oder kleineren Gruppen in Mexiko oder Spanien. Die Rückkehr aus dem Exil, verspätete Preisverleihungen – oder eben auch die gegenwärtige Ausstellung – tragen zur Wiederentdeckung und Anerkennung der Arbeit eines wichtigen Teiles der spanischen Intellektualität bei.
(Bis Ende Februar in Madrid; sodann Tournee durch alle grossen Städte Spaniens.)

Pablo Diener



Elvira Gascón
Cristo hombre (Christus Mensch). 1975.



Individualisten haben ihren eigenen Stil.
Alfa Romeo Giulietta.

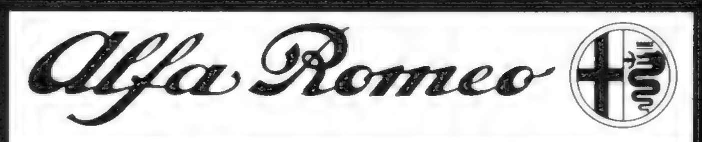


DIE SCHÖNSTE FORM DER TECHNIK

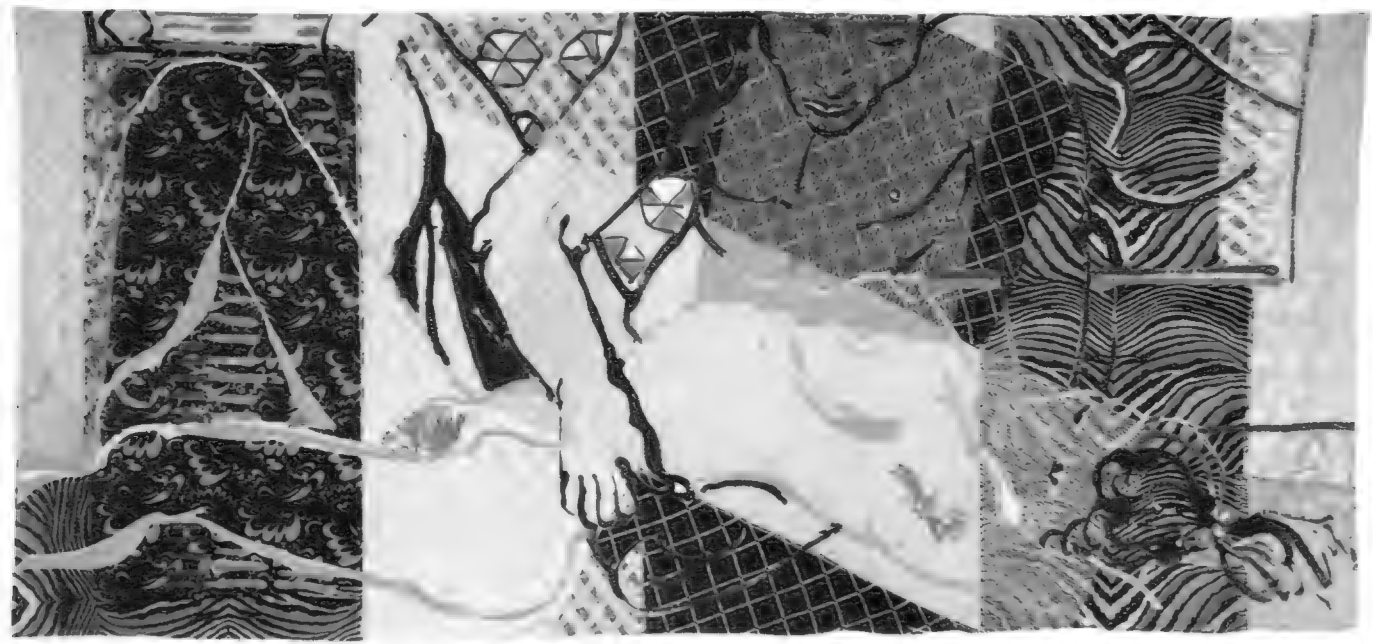
Allein schon ihre aussergewöhnliche Erscheinung macht es beinahe unmöglich, die Giulietta mit allgemein üblichen Massstäben im Automobilbau zu messen. Eines steht jedoch fest: Die Giulietta ist kein Auto für den Durchschnitt!



Ihre ästhetische Charakteristik, die Keilform, war Vorbild für viele Limousinen, die nach ihr kamen. Die Giulietta jedoch ist und bleibt das Original – das Unikat für jene ambitionierten Autofahrer, die neben einem individuellen Design auch profilierte Sportlichkeit nach bester Alfa Romeo-Manier zu schätzen wissen.
Der überlegene Fahrkomfort der Giulietta wird durch zahlreiche Extras wie Zentralverriegelung, elektrische Fensterheber, integrierte Nebelscheinwerfer und Nebelschlussleuchten, eine Scheinwerfer Wisch-/Wasch-Anlage, Check-Control-System usw. auf äusserst sinnvolle Weise zusätzlich unterstrichen. Eine Probefahrt wird Sie überzeugen!
Alfa Romeo Giulietta 1,8 l/122 PS und 2,0 l/130 PS, 6 Jahre Garantie gegen Durchrostung, ab Fr. 19'600.–.



DMM



Robert Kushner: Tryst. 1983

Brief aus New York

Von europäischen Kunst-Insidern und zunehmend auch von denen, die sich für wohlinformiert halten, hört man es in letzter Zeit immer häufiger: was die Kunst angehe, so sei doch heute in New York «gar nichts mehr los».
Das ist eine merkwürdige Pauschalansicht, doch weil sie so zäh ist, sollte man sie einmal untersuchen. Was tatsächlich «los» ist, scheint mir, ist, dass das Kunstgeschehen nicht mehr so ausschliesslich auf ein Zentrum – wie es New York zweifellos in den sechziger Jahren war – beschränkt ist. Damals stand New York in der Tat in einer Blüte ohnegleichen; aber es war auch klar, dass eine solche Intensität von Ereignissen und kreativen Strömungen sich auf die Dauer nicht aufrechterhalten liess. Eine Vielzahl von Kunst-produktiven Zentren hat diese New Yorker Hegemonie inzwischen abgelöst – was aber noch lange nicht bedeutet, dass das New Yorker Kunstgeschehen deshalb in einen tiefen Provinzialismus verfallen sei.
Denn immerhin gibt es hier über 100 000 Menschen, die ihren Beruf mit «Maler», «Bildhauer» oder «fine artist» angeben, gewiss eine noch immer einzigartige Konzentration von Leuten, die kreativ tätig sind. Sollte es möglich sein, dass keinem dieser Menschen mehr etwas einfällt? Dass so verschiedenartige Künstler wie Christo, Susan Rothenberg, John Ahearn oder Judy Pfaff – um nur vier von 100 000 zu nennen – nichts von Belang mehr produzieren?
Eine Tour durch mehrere New Yorker Galerien an einem klaren Dezember-Wochenende überzeugte mich davon: *art is still alive and well in New York City.*
Die *Sidney Janis Gallery* lockte mit dem interessanten Titel «Post Graffiti». Das, so stellte sich heraus, ist nicht etwa eine interessante Weiterentwicklung der einst in der New Yorker Subway entwickelten Spontan-Sprühkunst, sondern bedeutet lediglich, dass Graffiti sich nun aus dem Untergrund gelöst und ihren Weg an die Wände der Wohlhabenden gefunden haben. Europäer, die Graffiti-Kunst schon seit einiger Zeit in ihren Museen bewundern können, dürfte dies nicht sonderlich erstaunen – doch für die 57th Street, Hochburg des etablierten Art-Kommerzes, ist die Präsenz dieser Werke eine kleine Sensation.
So sieht man denn bei Janis statt Brancusi und Mondrian Crash und Daze und Ram-ell-Zee, Lee Quinones, Keith Haring und Lady Pink, und die Galerie ähnelt der U-Bahn-Station 42nd Street zu ihren hektischsten Zeiten: als man sich zur Stosszeit auf der Plattform zwischen zwei total bemalten und besprühten Zügen eingeklemmt fand. Grossformatiges von sehr unterschiedlicher Qualität drängt sich hier eng zusammen, nur lose durch den Begriff «Graffiti» verknüpft. Galeriebesitzer Carol Janis registrierte mein erstauntes Gesicht und meinte: «Als wir die ersten Pop-Künstler nach einer Periode des abstrakten Expressionismus zeigten, schauten alle genauso ungläubig.» Janis glaubt, hier Parallelen zu sehen: die Künstler sind jung, sie wenden sich an ein Massenpublikum, ihre Werke sind billig, witzig, sexy, unakademisch, voller Referenzen an die amerikanische «popular culture», und sie sind «big business».
Der letzte Punkt scheint mir hier ausschlaggebend. Big Business. Viele der riesigen Bilder, die alle unter 6000 Dollar kosten, sind schon verkauft. Namhafte Sammler – wie Dolores Murton, Newman und Peter Ludwig sind in Graffiti-Art eingestiegen. Graffiti verkauft sich – und die Botschaft wird auf der 57. Strasse vernommen. Schön, dass ein paar unterprivile-

–Wohnen– eine Bilanz, die ohne Sie nicht möglich ist

Eine Herausforderung an alle, für die Wohnräume wirklich Lebensräume sein sollen

Auch Sie wünschen und brauchen einen Freiraum, den Sie nach Ihren individuellen Bedürfnissen gestalten können. Nicht die Wohngüter stehen deshalb bei uns im Mittelpunkt, sondern Sie und Ihre

Wohnbedürfnisse

Damit Freiräume auch wirklich genutzt werden können, ist es jedoch wichtig, sich zunächst Übersicht zu verschaffen über die möglichen Lebensformen, auch über jene unserer Vorfahren, die schliesslich beigetragen haben zu unserer heutigen

Wohnkultur

Zu den «Kulturschaffenden» gehört zweifelsohne auch der Designer, dessen Aufgabe es ist, Wohngüter so zu entwerfen, dass sie Ausdruck unserer Zeit sind, also auch übereinstimmen mit Ihren Vorstellungen von

Wohngestaltung

Gutes Design muss aber nicht nur erkannt, sondern auch mutig in die Tat umgesetzt, verwirklicht werden. Schön, dass es immer wieder Mutige gibt, die auch Innovationen eine Chance geben bei der

Wohngut-Herstellung

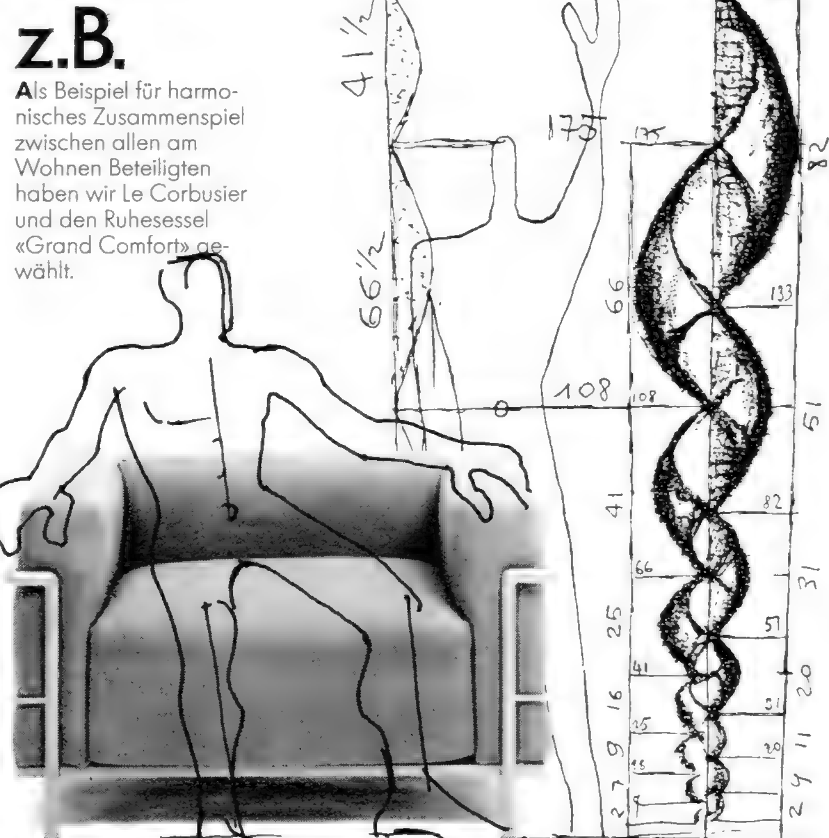
Solche Wohngut-Hersteller machen es uns – Krämer fürs Wohnen – denn auch möglich, an wertvolle Wohngüter zu gelangen. Damit diese hervorragenden Leistungen auch in Ihre Wohnung kommen, beschäftigen wir uns intensiv mit

Wohngut-Vermittlung

z.B.

Die Architektur unseres Jahrhunderts ist durch Le Corbusier (1887–1965) massgeblich geprägt worden. Er verstand es, mit neuzeitlichen Materialien wie Stahl, Beton und Glas, die wir eigentlich als kalt empfinden, formenreiche und lebendige Bauwerke zu schaffen. Als Designer von vielfältigen Wohn- und Industriegütern ist es ihm gelungen, die Funktion selbst zu einem ästhetischen Erlebnis zu machen. Durch seine umfassenden Tätigkeiten als Gestalter war es ihm möglich, auch zukunftsweisende Anregungen für den Aufbau ganzer Städte zu geben, die – wiederum funktionell betont – den Problemen der Grossstädte entgegenwirkten.

Als Beispiel für harmonisches Zusammenspiel zwischen allen am Wohnen Beteiligten haben wir Le Corbusier und den Ruhesessel «Grand Comfort» gewählt.





Le Corbusiers Schaffen war immer sozial und funktionell bestimmt. Im Vordergrund stand für ihn der Mensch und seine Lebensbedürfnisse; das «Mass aller Dinge» war für ihn der Mensch und seine Proportionen. Aus einer von den Massen des menschlichen Körpers ausgehenden Reihe von Masseinheiten hat er den «Modulor» entwickelt, ein Masssystem, das die Regeln vom Goldenen Schnitt mit den Massen des menschlichen Körpers vereint.

Möchten Sie selbst prüfen, wie gut es Le Corbusier gelungen ist, Ansprüchen auf Wohnkomfort zu genügen? Es ist unser Beruf, Ihnen zeitgemässe und wertvolle Wohngüter so nahe zu bringen, dass Ihnen der richtige Entscheid beim Kauf Ihres persönlichen Wohngutes leicht fällt.

Da wir den Bereich «Wohnen–Leben» als Ganzes betrachten, ist unsere Spezialität denn auch das Ausstaffieren. So können wir Ihnen nicht nur wertvolle Wohngüter anbieten, sondern für Sie auch sämtliche Ausstattungsarbeiten ausführen. In unserem Näh- und Polsteratelier, in unserer Innendekorations- und Schreinerwerkstatt sind Fachleute am Werk, die ihr Handwerk verstehen.

Wenn Sie Wert darauf legen, dass Ihre Wohnräume auch wirklich Lebensräume sind, so setzen Sie sich mit uns in Verbindung. Nur so hat unsere Tätigkeit einen Sinn – für Sie und für uns.

N.B.

Für solche, die «Bilanz» ziehen möchten, hat Krämer fürs Wohnen einen «Wohnkompass» entwickelt, der Ihnen helfen kann, Ihre persönliche Wohnform zu finden. Verlangen Sie ihn.

Krämer fürs Wohnen

Marktgasse 23, 8401 Winterthur, Telefon 052/22 24 21
Donnerstag bis 21 Uhr geöffnet

gierte Kids daran verdienen, eine Laufbahn einschlagen, die ihnen sonst verschlossen geblieben wäre. Doch schade, dass die Leute, die sich seit Jahren mit Energie für diese Spontan-Kunst eingesetzt haben – ich denke an Patti Astor von der Fun-Galerie oder Stefan Eins von Fashion Moda –, hier weder Geld noch Lorbeeren einheimsen. Die Propheten im Art Business werden halt leicht übergangen.
Wo wir schon bei Propheten sind: Einer von ihnen feiert gerade auf recht merkwürdige Weise öffentliche Auferstehung: *Dick Bellamy*, früher Besitzer der einflussreichen Green Gallery, später allgemein respektierte Autorität und graue Eminenz hinter zahlreichen namhaften New Yorker Galerien, dieser Bellamy, der heute die Oil und Steel Gallery in New York leitet, ist als Gegenstand der Skulpturen von Daisy Youngblood zu sehen. *Miss Youngblood*, die aus Ton Menschen- und Tierfiguren formt, stellt bei *Barbara Gladstone* aus, und ihre Arbeiten wirken inmitten der wilden Malerei, die inzwischen in Soho zu dominieren scheint, wie die einer bizarren, unbeirrbaren Einsiedlerin. Miss Youngblood versteht es, mit Ton so umzugehen, dass die Objekte selbst dem nüchternen Auge wie archäologische Fundstücke erscheinen: Die beiden Porträts von Dick Bellamy – eine Büste und eine liegende Figur mit erigiertem Penis – wirken, als seien sie Tausende von Jahren alt. Das poetische Auge kann hierbei noch viel mehr entdecken: Urformen und Archetypen auferstehen wieder, wobei sowohl das Zeitlose der menschlichen Gestalt als auch ihre Besonderheiten herausgearbeitet sind. Echte Haare und Zähne, gelegentlich auch verkohlte Stöckchen-Glieder, erinnern an Totems und beschwörende Magie.
Youngbloods Figuren wirken wie durch einen Schleier von Geschichte gesehen. Die Themen Tod und Vergehen, so deutlich hier angesprochen, waren noch nie amerikanische Favoriten, und so bleibt es denn abzuwarten, ob Barbara Gladstones mutige Ausstellung zumindest ein Kritiker-Erfolg werden wird.

Beim Gang durch *Roy Lichtensteins* Ausstellung bei *Leo Castelli* muss ich denken, dass dieser Pop-Künstler heute wie ein glatter, etablierter Klassiker wirkt. Kühl und elegant hat er in Castellis Greene St. Gallery unter anderem eine Riesenwand mit einer Mischung aus abstrakten, schon aus früheren Arbeiten bekannten Stilleben-Motiven bemalt. Meisterhaft ist die Fläche genutzt, da sind keine Unsicherheiten, keine Zweifel, aber auch keine Aufhänger für irgendwelche Gefühle zu sehen: Die makellose Technik spricht hier sehr laut, überwältigt jede Stimmung, die aufkommen könnte.
Neu ist bei diesem Wandbild und bei den kleineren, in der West-Broadway-Galerie gezeigten Arbeiten Lichtensteins ein wilder, breiter «brushstroke». Der ist nicht, wie in Lichtensteins früheren «brushstroke»-Paintings, sorgfältig gerastert und schwarz umrahmt, sondern er wirkt wild gewischt und «echt», unterbricht fast rüde die keimfreie Ordnung der Lichtensteinschen Komposition, provoziert Gefühl, wo vorher keins war. Der zweite Blick zeigt aber, dass jede solche Regung total unangebracht ist: Der scheinbar so «spontane» Pinselstrich ist nicht etwa über die bemalte Fläche gewischt, sondern in sorgfältig ausgespartem Raum angesiedelt. Mit ihm, so erzählte mir Lichtenstein wenig später, beginnt überhaupt das ganze Bild. Geplante Spontaneität, ein trickreiches Spiel, das da mit den Gefühlen des Zuschauers getrieben wird und ihn nicht einmal enttäuscht, sondern amüsiert lächeln lässt.



David Finn: Installation at Bleekerstreet, 1983

Holly und *Horace Solomon* sind mit ihrer Galerie von Sohos West Broadway Uptown an die Fifth Avenue gezogen und haben damit die Uptown-Downtown-Diskussion noch um eine farbige Facette bereichert. Denn Tatsache ist, wenn es auch Downtown nicht gern hört: Kunst von Qualität ist heute wieder mehr und mehr in Uptown zu finden – bei Robert Miller, Xavier Fourcade, bei Brooke Alexander.
Ein Gang zu den neuen Räumen von Holly Solomon lohnt sich, denn dort sind neue Werke von Robert Kushner zu sehen: grossformatige, locker auf die Wand gepinnte Stoff-Collagen, Zeichnungen und – für Kushner neu – Arbeiten aus Schmiedeeisen. Kushner schwelgt in üppigen Farben: Giftgrün und Rosa, Azurblau und Kanariengelb verbinden sich zu einer aggressiven Farb-Kollision, die Kushner dann allerdings meisterhaft mit seinen grazil und lässig ruhenden Gestalten (stark an Matisse erinnernd) wieder zu bändigen weiss. Während die Zeichnungen Kushners die ohnehin schon prekäre Nähe zum Kunstgewerblichen mit aufgeklebten Pailletten und an Batik erinnernden Linien allzusehr unterstreichen, sind die schmiedeeisernen Arbeiten interessant und eigenwillig, fast indisch anmutend in ihren Motiven und grazil auftretend mit den aus Eisenbändern geformten Profilen und Ornamenten.
Nur wenige Stockwerke höher, bei *Robert Miller*, sind Kompositionen des Amerikaners *Ralston Crawford* (1906–1978) zu sehen. Auf der Basis ganz konkreter visueller Fakten – wie Segel, Anker und Seile – kom-

poniert Crawford stark farbige, zumeist abstrakte Bilder. Wie Grace Glueck in der «New York Times» beobachtete, sind diese zwar von Kubismus und europäischer Malerei beeinflusst, doch repräsentieren sie «eine total andere Seite der Moderne – eine, die viel mehr vom Raum und dem Licht und der Farbigkeit Amerikas beeinflusst ist». Crawfords subtil arrangierte Kompositionen aus flachen, schattenlosen Elementen reflektieren, wie er selbst sagte, «das Blau der Karibik, das Licht von Kalifornien, Florida, Mexiko». Gelegentlich brechen Crawfords elegante Kompositionen ganz emotional auf, zersplittern sie, zeigen sie Risse und Zweifel wie in «Bomber» (1944) und «Bikini-Tour of Inspection» (1946). Diese Bilder wirken, als habe sie ein zeitgenössischer Maler gemalt. Die Antwort auf die beiläufige Frage nach den Preisen dieser Bilder erschreckt mich: bis zu 600000 Dollar werden für Ralston Crawfords bedeutendere Arbeiten verlangt. Die USA haben, das war schon an Beispielen wie Grant Wood und der American Folk Art offensichtlich geworden, in den letzten Jahren kräftig ihre eigene Kunstgeschichte exhumiert und sind nun dabei, sie auch zu schreiben. Solche Preise sind Beweis für ein neues Selbstbewusstsein der Amerikaner, die nun feststellen dürfen, dass ihre Kunstgeschichte nicht erst mit Jackson Pollock anfängt.

Am entgegengesetzten Ende des Spektrums Kunstwelt stehen *David Finns* Installationen an verschiedenen Orten der Stadt. Skulpturen, die für ein Wochenende an belebten Strassenecken aufgestellt werden, die nicht zum Verkauf stehen, sondern lediglich als Demonstration zu verstehen sind, als Versuch des Künstlers, einen Dialog mit der Öffentlichkeit herzustellen.

Ich fand Finns Installationen an einem brillanten Wintermorgen an einer Strassenecke, wo die zehn menschenähnlichen Gestalten, die Finn aus Abfall hergestellt hatte, visuell ganz ungehindert mit den zerlumpten Pennern der Gegend verschmolzen. Fragende, gleichgültige, neugierige und gelegentlich



Daisy Youngblood: Porträt Dick Bellamy

auch feindselige Blicke streiften die zehn an einem Maschendraht-Zaun festgeketteten Gestalten, auf deren Brustflächen jemand mit weisser Farbe «Lowlife» geschrieben hatte. Finns Titel für die Installation, «Sketch for Political Action», lässt keinerlei Schlüsse auf die Bedeutung der Installation zu, die Finn denn auch ganz doppeldeutig «entweder als Gefangene vor der Erschiessung oder als Protestierende, die sich an einen Zaun angekettet haben», gesehen haben will.

Finns Gestalten, so anonym und grau wie die meisten der Vorübergehenden, sind eine aggressiv mächtige Präsenz: Während der drei Tage ihrer öffentlichen Zurschaustellung hat kein Mensch sie zu zerstören gewagt.

Finns Installationen erwähne ich nicht nur deshalb, weil ich sie gut finde, vielmehr dienen sie dazu, den momentan so gängigen – und gewiss auch teilweise gerechtfertigten – Vorwurf gegen die New Yorker Künstler als geldgierige Karrieremacher zu entschärfen. Dieser Vorwurf, sehr eloquent von verschiedenster Seite (Robert Hughes, Suzi Gablick, Carey Lovelace) vorgebracht, besagt nichts anderes, als dass die romantischen Zeiten vom Künstler als Aussenseiter und Kritiker der Gesellschaft endgültig vorbei sind. Als sich herausstellte, dass selbst die exzentrischsten der selbsternannten Aussenseiter (die *Earth Artists* wie Walter de Maria oder Michael Heizer) sich ebenso gefällig für den Kunstmarkt verpakken liessen wie ihre weniger rebellischen Kollegen, schien die Aussenseiter-Pose plötzlich veraltet zu sein. New Yorker Künstler, so wird ihnen heute häufig vorgeworfen, sind grösstenteils damit beschäftigt, an ihrer Karriere zu stricken, vor 30 berühmt zu werden und – wie das grosse Vorbild Julian Schnabel – möglichst nahe an die magische 100000-Grenze für ein Bild zu kommen. «In der ausgehenden Moderne», schreibt Suzi Gablick, «kommen unsere Künstler mit ausgestreckten Armen aus dem Exil, um ihren Erbfeind, die Marktwirtschaft, zu begrüssen.»

Der Vorwurf sitzt. Doch für die vielen, die, wie Carey Lovelace es ausdrückt, «für Dollars malen», gibt es zahlreiche Gegenbeispiele. Wie David Finn oder den Bildhauer John Ahearn. Und sogar Keith Haring, der weiter in der U-Bahn malt. Künstler, die, obwohl sie kommerziell erfolgreich sind, doch gleichzeitig den Dialog und Kontakt mit einer breiten, Kunst-fremden Öffentlichkeit suchen – und finden.

Vera Graaf



Königin Elisabeth II. und Anthony Blunt

Der wohltätige Spion

Anthony Blunt hat kürzlich in England wieder einmal Schlagzeilen gemacht. Dieses Mal war es das Testament des 1983 Verstorbenen, das die Öffentlichkeit in Erstaunen und in einen unbehaglichen Gewissenskonflikt versetzte.

Blunts Testament überraschte sowohl durch die unerwartet hohe Summe des Nachlasses (umgerechnet rund 2,5 Millionen Schweizer Franken) als auch durch die Grosszügigkeit Freunden, Verwandten und kulturellen Institutionen gegenüber. Blunts grösster Stolz, das auf über 500 000 Pfund geschätzte Poussin-Gemälde «Rebekka am Brunnen», das er 1935 für weniger als 500 Pfund erstanden hatte, soll anstelle fälliger Erbschaftssteuern an die Nation gehen. Dieses Angebot hat die Öffentlichkeit toleranter gestimmt und das Kulturministerium in Verlegenheit gebracht: Eine Verweigerung der Erbschaft hätte das Abwandern des Bildes ins Ausland zur Folge; die Annahme des Angebots könnte andererseits aber als Rehabilitierung eines Landesverräters ausgelegt werden. Dennoch scheint gewiss, dass das Gemälde seiner kunsthistorischen Bedeutung wegen akzeptiert und aller Wahrscheinlichkeit nach dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge zugesprochen wird. Dadurch würde sich Blunt ironischerweise in ebenjener Stadt ein Denkmal setzen, in der seine berühmt-berüchtigte Laufbahn als russischer Spion begonnen hatte.

Wie erinnerlich, gehörte Anthony Blunt zu jener Generation brillanter Studenten, die sich im Cambridge der dreissiger Jahre zum Marxismus bekannten, weil sie meinten, nur so den Faschismus wirksam bekämpfen zu können. In elitären Debattierklubs wie den «Apostles» gingen kulturelle Interessen Hand in Hand mit untergründigen Tendenzen zu Homosexualität und Idealkommunismus. In der Tat war es einer von Blunts Freunden aus den «Apostles», Guy Burgess, der den angehenden Kunsthistoriker zur Spionage-Arbeit für die Russen anwarb

Ungeachtet seiner bekannt marxistischen Neigung wurde Blunt 1940 zur britischen Gegenspionage MI5 rekrutiert. Nach dem Krieg – und parallel zu seinen Spionageaktivitäten (er verhalf unter anderem 1951 Burgess und Maclean zur Flucht nach Russland) – begann seine glänzende Laufbahn als Kunstgelehrter, Autor und hochgeachteter Professor am Londoner Courtauld Institute – eine Karriere, die 1954 mit seiner Berufung zum persönlichen Kunstberater der Königin und Kurator ihrer riesigen Sammlung und 1956 mit der Ritterwürde gekrönt wurde.

Um so grösser war das Entsetzen, als Blunt im Winter 1979 öffentlich als der mysteriöse «vierte Mann» im Spionagering Burgess-Maclean-Philby enttarnt wurde. Während einer erregten Debatte im Unterhaus unterrichtete Mrs. Thatcher die englische Öffentlichkeit, dass Blunt bereits 1964 zu einem vollen Geständnis gezwungen worden war und man ihm als Gegenleistung für wertvolle Informationen Straf- und Verfolgungsfreiheit gewährt hatte. Danach hatte Blunt seine prominente Rolle im kulturellen Leben Englands ungehindert weitergespielt und war erstaunlicherweise auch als persönlicher Berater der Königin im Amt geblieben, die durch seine öffentliche Entlarvung von 1979 nun ihrerseits in eine höchst peinliche Lage geriet, weil sie von seinen Vergehen gewusst hatte, doch im «nationalen Interesse» nichts gegen ihn unternommen hatte.

Die Briten, kurz gesagt, fühlten sich betrogen, und die Presse reagierte entsprechend vehement, denn Anthony Blunt hatte viele jener traditionellen Werte und Institutionen missachtet, für die der Durchschnittsengländer auch heute noch grösste Hochachtung empfindet.

Seine Entlarvung verursachte denn auch eine beträchtliche Desillusionierung, wobei die Frage der Klassenunterschiede dem Skandal zusätzliche Schärfe gab. Man stritt sich vor allem darum, ob Blunts Straffreiheit die Folge seiner privilegierten Stellung sei. Das «upper class establishment» sei so blind entschlossen, einen der Seinigen zu beschützen, stichelte ein linksgerichteter Parlamentarier, dass man «einen ehemaligen ‹Public School Boy›, einen Homosexuellen

und Landesverräter zwanzig Jahre lang hinter den Toren des Königspalastes» im vollen Wissen um seine Unzuverlässigkeit habe wirken lassen. Der frühere Premier Callaghan gab der Ansicht Ausdruck, dass Blunt «mit Samthandschuhen angepackt» worden sei. «Hätte man ihn gleich behandelt», fragte er, «wenn er nur ein einfacher Korporal in der britischen Luftwaffe gewesen wäre?» Klassenvorurteile entflammten abermals, als bekannt wurde, dass Blunts öffentliche Stellungnahme zu den Vorwürfen in Form einer Pressekonferenz für *vier* ausgewählte Journalisten stattfinden sollte, der ein erlesener Lunch in der Privatsuite der «Times» folgte. Die Schlagzeilen am folgenden Tag beschrieben Blunt als «A Spy of a Better Sort». Das Dilemma, ob der Kurator der Königin als ehemaliger Spion oder als exzellenter Kunsthistoriker zu beurteilen sei, brachte auch die akademische Welt in grösste Verwirrung. In der British Academy zerstritten sich die ehrwürdigen Mitglieder derart, dass Blunt schliesslich freiwillig seine Demission einreichte, um der Akademie unschickliche Streitigkeiten und drohende Rücktritte zu ersparen. Das Courtauld Institute erklärte sich «bestürzt und erbittert»; doch die Universität von London entschloss sich nach einer hitzigen Debatte, Blunt seine verschiedenen Ehrenauszeichnungen nicht zu entziehen – um prompt in der Presse des «skrupellosen Elitismus» angeklagt zu werden.
Dies alles hat sich nun mit der Veröffentlichung von Blunts Testament grundlegend geändert. Das bedeutende Vermächtnis zwingt zu einer objektiveren Einschätzung seiner Person. So ruft die Schenkung seiner gesamten Kollektion von Architekturzeichnungen an den National Art Collections Fund wieder ins Bewusstsein, welch hervorragende Rolle Blunt während dreissig Jahren im Leben dieser gemeinnützigen Organisation gespielt hatte. Die Übergabe der Copyrights seiner sämtlichen Schriften an das Courtauld Institute wird sich, wie der Vizedirektor bestätigte, vermutlich auf eine vierstellige Summe pro Jahr belaufen und soll auch weiterhin dazu verwendet werden, Studenten ins Ausland zu schicken – wofür sich Blunt während seiner 27 Jahre als Direktor des Instituts ganz besonders eingesetzt hatte. Die Schenkung des Poussin-Gemäldes an eine öffentliche Sammlung ist ein Tribut an einen Maler, über den Blunt nach dem Tod seines Mitarbeiters Walter Friedländer mehr wusste und recherchierte als irgendein anderer Kunstexperte der Welt. Seine Bücher und Kataloge über die königliche Kunstsammlung zeugen von der unermüdlichen Energie und meisterhaften Fachkenntnis, mit der er über mehrere Jahre hinweg die Schätze des Königshauses nach modernen wissenschaftlichen Methoden neu katalogisierte. Während seiner Zeit als Berater der Königin wurden wichtige Kunstwerke immer häufiger auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht – eine Entwicklung, die 1962 zur Gründung der «Queen's Gallery» im Buckingham-Palast führte.
Die allmähliche Rehabilitierung Blunts kann übrigens daran gemessen werden, wie sich die Presse seit dem Skandal von 1979 auf ihn bezogen hat. Aus dem «Verräter Blunt» von 1979 wurde mit den Jahren ganz einfach «Blunt». Ein wieder menschlicherer «Anthony Blunt» folgte in den achtziger Jahren, und seit der Veröffentlichung des Testaments ist er plötzlich wieder zu «Professor Anthony Blunt» aufgestiegen.
Das englische Publikum wird sich auch in Zukunft mit dem Fall Blunt auseinandersetzen müssen. Ein, vielleicht zwei weitere Bücher des Kunsthistorikers sind in Vorbereitung: Blunt hinterliess das Manuskript eines Buches über den italienischen Maler und Architekten Pietro da Cortona, das zur Zeit von einem deutschen Kunsthistoriker vollendet wird. Ungewisser ist das Schicksal der – ebenfalls unvollendeten – persönlichen Memoiren, die Blunt einem seiner Freunde hinterliess und die – sollten sie je veröffentlicht werden – zweifellos neues Licht auf die Affäre lenken werden.

Charlotte Haenlein

Theaterfrühling in Wien

Wiens Theaterszene regt sich. Neben den Produktionen der grossen Theaterhäuser gewinnen Musicals, Kabaretts und üppige Shows an Anziehungskraft.

Es liegt nicht nur an 1984. Zweifellos existiert eine Art Katastrophenstimmung. Und wie immer in Krisenzeiten ist der Zulauf zu beissenden Kabaretts und schwungvollen Shows enorm. In Wiens Kulturbeiseln und Kellerbühnen feiert gegenwärtig sarkastische Kleinkunst Triumphe. Die «Hektiker» gastieren mit «Harmonische Zeiten», Werner Schneyder mit seinem neuen Programm «Satz für Satz», die «Brennnesseln» mit «Auf und davon», Siegfried Zimmerscheid mit seinen «Passauereien», Heli Deinböck präsentiert sein «Doppeltes Kabarett», die «Schmetterlinge» eine Jura-Soyfer-Collage, der herrliche Justus Neumann und sein «Narrenkastl» die Szenenfolge «Mr. Pilks Irrenhaus» und «Hamlet und so»... Neue Kabaretts schiessen wie Pilze aus dem Boden – das Spektakel etwa, in dem Erwin Steinhauer mit «Kopf hoch» zu Lachstürmen hinreisst.

Der andere grosse Anziehungspunkt heisst Musical. Im Theater an der Wien läuft seit 24. September Andrew Lloyd Webbers Kassenschlager «Cats», im Schauspielhaus ein gelungenes Remake von O'Briens Kultstück «Rocky Horror Picture Show». Die Begeisterung für die beiden Produktionen ist grenzenlos und erinnert an die Tage der klassischen Operette. Tatsächlich hat «Cats» in seiner unverbindlich-mitreissenden Perfektion etwas Operettenhaftes, zumal Texte und Songs ins Deutsche übertragen sind. Dem Libretto liegen, wie bekannt, Gedichte des grossen Katzenliebhabers T. S. Eliot zugrunde, die er nachts im Bett flüsterte, wenn er nicht einschlafen konnte. Michal Howe, einer der ganz grossen Publikumslieblinge, wollte zu Beginn des Jahres nach London zurückkehren, hat aber sein Engagement verlängert und wirbelt nach wie vor als feuriger Popstar-Kater Rum-Tum-Tugger mit einem wirklich professionellen Ensemble über die Bühne. Bereits vier Monate nach der Premiere gab es die Goldene LP für das 25000. verkaufte Album. Die Vermarktung ist so perfekt wie die ganze Show, und Tag für Tag stehen Schlangen vor dem Theater an der Wien, um Karten für eine Aufführung irgendwann einmal im nächsten Monat zu ergattern.

Ähnliches spielt sich im Schauspielhaus in der Porzellangasse ab. Auch «Rocky Horror» ist auf Monate ausverkauft. Der Schwarzhandel blüht. Die Anfangszeiten mussten wegen der vielen Zugaben vorverlegt werden. Regisseur Michael Schottenberg hat die bereits legendäre Horror-Sex-Operette zu einem Urerlebnis für das Theater aufbereitet. Die Sprechtexte sind deutsch und passen sich originellerweise im Verlauf des Stücks dem Englisch der Songtexte an. Das grandiose Ensemble mit Brown, Goebel, Spitz, Schleyer und Johnson zaubert für die ausser Rand und Band geratenden Zuschauer eine ganz eigene, einmalige Kreation. – Ganz ohne Vermarktung konnte das Burgtheater (das nicht einmal ein Werbebudget hat) in seinem kleinen Haus, dem Akademietheater, einen grossen Erfolg landen: Botho Strauss' vielschichtiges Zeitgeist-Puzzle «Kalldewey, Farce», trotz mancher dramaturgischer Schwächen ein brillantes Stück um die menschlichen Beziehungen voller Déjà-vu-Effekte, das Anspruch darauf erhebt, einer der «letzten magischen Versuche zu sein, die Angst uns auszutreiben». Unfreiwillige Publicity erlangte die Dieter-Berner-Inszenierung durch den Umstand, dass Erika Pluhar (Darstellerin einer der beiden Stadtindianerinnen, die den Ehemann in Stücke reissen und anschliessend durch die Waschmaschine drehen) gleich nach der Premiere wegen Blinddarmkomplikationen ausfiel und in der Folge eine Deutschland-Tournee absagte, um das Erfolgsstück wiederaufnehmen zu können. Ihre Partnerin ist die gebürtige Schweizerin Maria Bill, die ein furioses Burgtheaterdebüt feierte. Ansonsten stehen im Akademietheater Franz Molnars «Olympia» auf dem Spielplan, eine etwas verunglückte «Reigen»-Inszenierung und demnächst die österreichische Erstaufführung von Tom Stoppards «Das Einzig Wahre». Im Burgtheater erwartet man die Uraufführung von «Altes Land» des Deutschen Klaus Pohl, daneben werden Calderons «Das Leben, ein Traum», Werfels «Jakobowsky und der Oberst», Nestroys «Höllenangst» und Camus' «Die Besessenen» gespielt. Burgtheaterchef Achim Benning, der in den letzten Jahren auch den «Dritten Raum» als Spielstätte erschlossen hat, ist stolz darauf, das grösste Schauspielhaus der Welt – gemessen an der Anzahl der Beschäftigten, der Neuproduktionen und der Grösse des Repertoires – zu leiten.



Szene aus der Rocky Horror Picture Show

Im Volkstheater erlebte die Bühnenfassung des Justiz-Thrillers «Die Zwölf Geschworenen» in Anwesenheit des greisen Autors Horst Budjuhn ihre 125. deutschsprachige Inszenierung, eine dichte, schöne Gestaltung, in der die Männerriege des Volkstheaters mit Wilfried Baasner, Hanns Krasnitzer und Ernst Meister brillierte.

Kurz davor hatten im kleinen Haus des Volkstheaters, dem VT-Studio, die Schauspielerinnen Julia Gschnitzer, Renate Olarova, Elisabeth Gassner und Erika Mottle das mittelmässige Politdrama des Spaniers Jorge Diaz «Diese ganze lange Nacht» zum Erlebnis gemacht. Auch im Studio Molière wird Rolf Schneiders papierenes Emanzipationsstück «Sommer in Nokant», eine über neun Runden gehende verbale Auseinandersetzung zwischen George Sand und Frédéric Chopin, besser inszeniert und gespielt, als es ist. Dagegen ist die Gruppe 80, die sich mit ihren Nestroy- und Raimund-Interpretationen einen hervorragenden Namen gemacht hat, an dem eher schwachen Horvath-Nachlassstück «Der Fall E» gescheitert. Und den Komödianten am Karlsplatz sind die beiden Arrabal-Einakter «Picknick» und «Guernica» gründlich danebengeraten.

Auch Wiens Theaterszene lebt natürlich nicht nur vom Spielplan Stets brodeln eine Menge von Gerüchten rund um die Bretter, die angeblich die Welt bedeuten: dass Liv Ullman im «Vienna's English Theatre» spielen wird; welcher Mime, einen Schwächeanfall vortäuschend, zu Filmaufnahmen in den Süden eilt und manches andere. Wiens Theater-(und Musik-) Kritiker, die weit mehr Spalten auf den Kulturseiten zur Verfügung haben als ihre Kollegen von der bildenden Kunst, sind bekannt ätzend. Die Feindschaft zwischen der Kritik und den Direktoren von Burg und Oper ist traditionell, weshalb es nie zu kontinuierlichen Leitungen der Bundestheater kommt. (Wenn Burgchef Benning seinen bis 1986 laufenden Vertrag erfüllt hat, ist dies mit zehn Jahren die längste Direktion.) Auch die Neigung, Wien mit Schmutz zu bewerfen, ist nichts Neues. Kürzlich schwelgte man genüsslich in Empörung darüber, dass das Zürcher Schauspielhaus – und keine Wiener Bühne – zum Jahreswechsel die Uraufführung von Herzmanovsky-Orlandos «Baby Wallenstein oder Prinz Hamlet der Osterhase oder ‹Selawie›» herausgebracht hat, bis sich herausstellte, dass dieses Stück bereits 1970 im Wiener Theater am Belvedere seine Uraufführung erlebt hatte. Eine Kritik allerdings, die für das gesamte Kunst-Wien angebracht ist, trifft auch für das Theater zu: dass – auch grosse – Kunstleistungen hier fast immer vereinzelt geschehen und es nicht zu übergreifenden Prozessen wie in anderen Kunstmetropolen kommt.

Helga Köcher

How much is it in Dollars?

Jeder Besitzer einer Hodler-Landschaft kann sich zufrieden zurücklehnen: die Auktionsergebnisse der letzten Jahre und Monate haben ihm manchen Freudenschauer über den Rücken gejagt, wurden doch an Versteigerungen Preise von 800000 bis hin zu einer Million Franken bezahlt. Stehen diese (Schweizer) Käufer noch mit beiden Beinen auf dem Boden der Kunstwirklichkeit?

So richtig angefangen hatte der Hodler-Boom im Jahre 1972 bei Kornfeld in Bern. Das Churer Museum zahlte damals für eine Landschaft aus der Sammlung Stoll erstaunliche 180000 Franken und die Galerie Fischer in London 250000 Franken. Dann kam 1979 eine Landschaft aus der Sammlung Mettler bei Christie's London unter den Hammer für sage und schreibe 1,2 Millionen Franken. (Mettler hatte 1915 dafür 15000 Franken bezahlt.) Vor wenigen Wochen nun wechselte bei Christie's London die eingangs erwähnte Landschaft für über 800000 Franken die Hand und machte Schlagzeilen in der Presse. Doch zurück zur Frage, ob diese Preise noch «vernünftig» genannt werden können. Die kürzlich zu Ende gegangene Hodler-Ausstellung (Berlin, Paris, Zürich) kann zumindest zu einem Qualitätsvergleich herangezogen werden. Dabei scheint mir, dass, vielleicht mit Ausnahme des Mettler-Bildes, keine der eben erwähnten Landschaften mit zu den Spitzenwerken, wovon eine ganze Anzahl in der Ausstellung hing, gezählt werden kann. Wenn demzufolge Landschaften aus dem oberen Mittelfeld bereits solche Ergebnisse zeitigen, liegt die Frage in der Luft, was denn wohl eine dieser Top-Landschaften bringen würde. Doch wohl so zwischen eineinhalb und drei Millionen. Sind solche Preise aber noch realistisch? Und wie hält sich dieser Vergleich im internationalen Rahmen (von Künstlern der gleichen Epoche), zum Beispiel mit Munch, Kirchner, Marc, Klimt, Schiele, ganz zu schweigen von Picasso, Gris, Léger? Es sind schwer zu beantwortende Fragen, weil Vergleiche eben nicht immer stimmen, vor allem wenn es, wie bei Hodler, um einen «nationalen» Künstler, also um «unseren» Hodler, geht. Es sind letzten Endes nur wenige, aber um so engagiertere Hodler-Sammler, die den Preis «machen». Das ohnehin knappe Angebot, die Konkurrenz (deren Ehrgeiz man auch genau kennt) spielen beim Hodler-Markt eine wichtige Rolle. Dabei haben die Figurenbilder und Porträts diese Preisentwicklung noch kaum nachvollzogen. Mit einer Ausnahme: die Berliner Nationalgalerie zahlte vor knapp drei Jahren gegen eine Million DM für den «Redner». Aber Porträts haben es eben schwerer, wie man unter anderem auch am Beispiel Corots sieht, dessen Porträts erst in letzter Zeit preislich mit den Landschaften gleichgezogen haben.

Dass auch der amerikanische Kunsthandel, dem kaum etwas entgeht, plötzlich hellhörig wurde, ist besonders interessant: ich habe dort soeben Hodler-Bilder bei drei verschiedenen Kunsthändlern gesehen (Preise in Dollars, wie könnte es anders sein): eine Landschaft, eine Version der «Heiligen Stunde», eine Studie zum «Tag».

Zu haben von 200000 bis 900000 Dollar.

Ob der Meister sich wohl gefreut hätte?

Rolf Weinberg



Ausstellung John Grüninger in der Galerie Walcheturm

Galerie Walcheturm Zürich

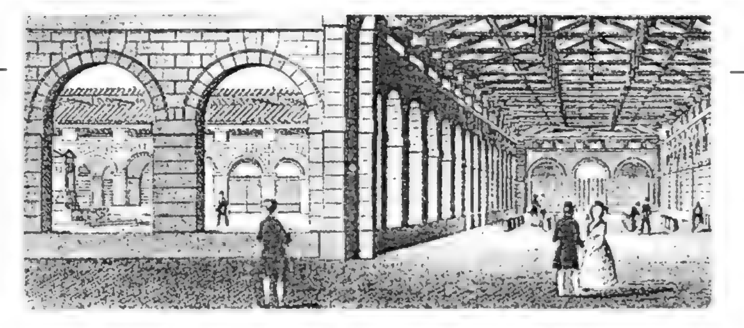
Seit 1981 steht die Galerie Walcheturm unter der Leitung von Viviane Ehrli und Martin K. Pauli. Das künstlerische Programm der auf einen Trägerverein gestützten, nichtkommerziellen Institution zählt heute zu den meistbeachteten und interessantesten Zürichs. Trotz ihrer Aussenseiterposition ist es der Galerie gelungen, ein beinahe durchweg hohes Niveau in der Auswahl zu halten und nicht in die gängigen Outsider-Schemas der «pubertär grölenden Spontikultur» einerseits oder der «Latzhosen-Biogemüse-Kultur der neuen Geborgenheit» anderseits abzugleiten.

Auf die gigantische Zahl von 150 Galerien bringt es Zürich heute. Einige wenige davon sind bekannt oder jeweils gerade «in»; meist sind dies die international tätigen, mehr oder weniger finanzkräftigen Galerien, die eine bereits bekannte (und oft schon wieder überholte) Avantgarde ausstellen. Das sind die Orte, wo man sich sieht und gesehen wird, wo man an den Vernissagen damit kokettiert, dass man nächstes Mal nicht mehr kommen werde, um dann doch wieder hinzugehen. Die Galerie Walcheturm am Stampfenbachplatz stellt dazu eine Alternative dar.

1957 gründete Dr. Hans Oprecht die Galerie und den Verein mit dem etwas antiquierten Prädikat «zur Förderung guter Kunst». Nach anfänglichem Erfolg, vor allem in der Zeit des Graphikbooms der sechziger Jahre, geriet die Galerie nach dem Tod des Gründers in eine Phase der Lethargie. 1979 wurde sie nach einer umfassenden Renovation wiedereröffnet. Einige Punkte der Statuten, insbesondere aber die Verpflichtung, Veranstaltungen zur Förderung (noch) unbekannter junger Schweizer Kunst durchzuführen, wurden beibehalten. Seit 1981 steht der Walcheturm unter neuer Leitung. Für die rund 300 Mitglieder des Vereins, die einen Jahresbeitrag von Fr. 100.– entrichten, werden Führungen (auch in den Museen der Stadt), Atelierbesuche, Diskussionen sowie Performances und Lesungen organisiert. Die beiden Leiter, beide Kunsthistoriker überdies, was in der Zürcher Galerienlandschaft eher eine Seltenheit ist, sehen in ihrer Arbeit damit auch eine didaktische Mittlerfunktion. Das Programm ist nicht bestimmten Stilrichtungen oder künstlerischen Mitteln verpflichtet. Neben Gruppenausstellungen (zur Förderung) werden Einzelausstellungen durchgeführt, die in diesem Jahr von Daniel Huber, Bendicht Fivian, Franz K. Opitz, Andreas Straub und Urban Cueni bestritten werden sollen. Von besonderem Interesse sind auch die thematischen Ausstellungen, in denen eine spezifische Technik, etwa das Aquarell oder die Zeichnung, vorgestellt wird; in nächster Zukunft ist zudem eine Schau von Polaroidphoto-Arbeiten geplant. Dass die Galerie Walcheturm einzelne Kunstschaffende nach aussen repräsentiert, bedeutet nun aber nicht, dass hier immer wieder Werke derselben Maler zu sehen sind, wie dies sonst mancherorts der Fall ist. Die «eigenen» Künstler können wohl in einem gewissen Turnus ausstellen, denn die Galerie versteht sich naturgemäss nicht nur als «Durchgangsstation». Sie übernimmt anderseits aber auch die Vermittlung im In- und Ausland und wehrt sich nicht dagegen, eine gewisse Sprungbrettfunktion zu haben.

Die beiden «Kunstvermittler» bemühen sich, ein möglichst breites Publikum anzusprechen. So bieten beispielsweise die bemalten Fenster (Kunst auf Zeit) der im Stadtzentrum gelegenen Galerie eine hervorragende Möglichkeit, das Augenmerk der Passanten auf die jeweilige Ausstellung zu lenken. Dass die Galeristen in ihrer Auswahl aus dem regionalen Kunstschaffen ein sicheres Auge haben, wurde gerade etwa an der Kunstszene-Ausstellung in den Züspahallen ersichtlich. Unter der kleinen Zahl von Künstlern, die in der Masse der 1300 (!) Ausstellenden auffielen, waren nicht wenige, die im Walcheturm ihr Schaffen gezeigt haben oder ihr Debüt gaben, so Luigi Archetti, Eva Diener, John Grüninger, Manu Hophan und Anna Ninck.

Conradin Wolf

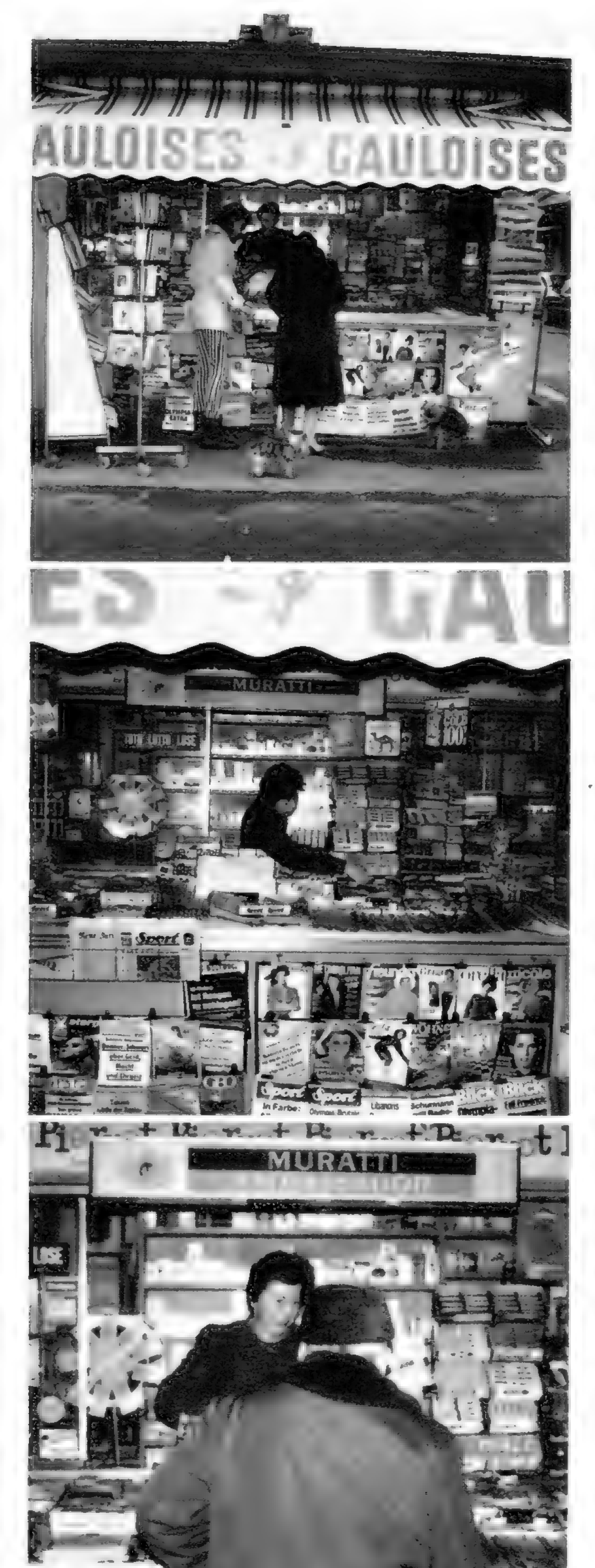


Kiosk-Märchen

Bice, 21, war es allmählich leid, neben ihrer Kollegin zu sitzen und nichts zu tun oder immer nur dasselbe. Sie hatte wohl schon öfters einen Blick in die Lektüre ihrer Kollegin geworfen, aber nirgends waren darin Bilder oder Unterhaltungen abgedruckt – «und was für einen Zweck haben schliesslich Bücher und Hefte», sagte sie sich, «in denen überhaupt keine Bilder und Unterhaltungen vorkommen?» Infolgedessen dachte sie an einen Spaziergang (soweit sich das machen liess, denn vor lauter Langeweile war sie schon ganz schläfrig und dumm im Kopf). Sie raffte sich auf, und es gelang ihr, sich leise davonzustehlen. Ziellos schlenderte sie durch die Strassen, als plötzlich ein braungebrannter, bärenstarker junger Mann an ihr vorbeitippelte; und es erstaunte sie keineswegs, dass er im tiefsten Winter nur mit einer Posinghose bekleidet war. Seine Muskeln und Zähne strahlten sie an, während er mit kaum bewegten Lippen murmelte: «Stretching, dipping, curling, posing – Gesamtkraftstoffnahrung, die Formel für Muskelmasse – stretching, dipping...» Doch kaum drehte sie sich nach ihm um, war er verschwunden. Sie schüttelte leicht den Kopf und wollte weitergehen, da trat mit federleichten, aufreizend wiegenden Bewegungen ein Wesen auf sie zu. Wahrlich eine Nymphe, nur kosmopolitischer. Sie schaute Bice mit durchsichtigem und doch bestimmtem Blick an und sprach mit dunkler, weicher Stimme: «Was nützt alle innere Schönheit, wenn sie nicht nach aussen strahlt. Atmen Sie richtig, folgen Sie einer massgeschneiderten Diät, nehmen Sie Kleiebäder, Milchbäder, Zitronen-, Mehl- und Salzbäder, die Ihren Körper schön und zum Spiegel aktiver Lust am Leben machen.» Während sie ihre langen, knisternden Haare vom Wind zerzausen liess und von lockenden Sirenen und dem Einfluss der Venus sprach, deutete sie auf ihre streichelweichen Beine, strich über ihren aufregenden Strumpf und spielte mit den schmalen Absätzen ihrer Schuhe ein erotisches Verwirrspiel: «Auch wenn Ihre Beine nicht bis zum Hals gehen, können Sie damit Staat machen.» Hingerissen bewunderte Bice die Kunst der Balance zwischen Andeutung und «Trink mich», zweimal schluckte sie leer und setzte dann zu einer langgehegten Frage an. Aber der Zauber löste sich in nichts auf, nur ein zartes Sirren entfernte sich langsam, in dem Bice «Ihr neues Ich, Ihr neues Ich» zu verstehen meinte. Keine drei Schritte dauerte ihre neue Gangart, als sie auf eine standhafte, fröhliche Frau aufprallte, die dem anderen Wesen beharrlich zu folgen schien. Bice schätzte sie auf zwanzig bis vierzig. Nicht verlegen, hiess diese eher städtisch-selbständige Frau sie willkommen mit einem holprigen «So, da bin ich» und gab ihr die Hand: «Jetzt haben Sie mich – buchstäblich und doppelsinnig – in der Hand.» Wie Bice die Stirne runzelte, setzte die Frau zu einer reichen Erklärung an: «Richtig, noch eine Ratschlägerin, als gäbe es nicht genug davon. Aber warum ich Sie anspreche... weil ich es satt habe, Sie irgendwo zwischen Mädchen und Muttchen angesiedelt zu sehen, als kühl kalkuliertes Lustobjekt im Zielgruppen-Sex oder als aggressive Emanze am äussersten Rand der Palette, die heute das Frauenbild bestimmt.» Das nun mochte Bice gar nicht hören, sie erinnerte sich an die Lektüre ihrer Kollegin und verscheuchte diese aufdringliche Frau mit einer Handbewegung. Auf diese Begleitung und dieses «mehr Verständnis füreinander» verzichtete sie freiwillig. Sie hatte auch nicht richtig verstanden, etwas wie «zwei Drittel aller» und «Singles» klang noch in ihren Ohren nach. Trotzdem glaubte sie, sich nicht getäuscht zu haben, dass die meisten Wortfetzen in einer unerklärlichen Weise gespiegelt oder verdreht zu ihr drangen. Denn sie ertappte sich dabei, wie sie unablässig «Manitypistin, Stenoküre, Friedenstausch und Rollenbewegung» repetierte.

Bei diesen Verkehrungen stockte Bice in ihren Ausführungen, ihr Geist schien sich zu verwirren, ihre Sätze sprudelten wie Wollknäuel aus ihrem Mund. Sie sprach von riesigen Sälen voller wunderbarer Art-Déco-Möbel, die alle mit Früchteklebern übersät waren, und von herrlichen Gruppenreisen an Kriegsschauplätze. Als sie gleichzeitig aus «Alice im Wunderland» zitierte und die Identität eines Revolvers mit Power Control erläuterte, wurde sie weggeführt.

Für einen Augenblick herrschte be-



klemmende Stille im Gerichtssaal. Einzig der Anwalt des Klägers schien unbeeindruckt. Wie er jedoch zu einer Tirade ansetzte, zog ihn sein Mandant, der bestohlene Kioskinhaber, an der Schulter zurück und ergriff das erstemal persönlich das Wort: «Ich muss ein bisschen ausholen. Seit 21 Jahren führe ich schon diesen Kiosk, übernommen habe ich ihn von meiner Grossmutter, die damals noch in einem Jugendstil-Häuschen residiert hat. Praktisch bin ich also im Kiosk geboren und aufgewachsen. Verstehen Sie, was das heisst? Ich habe Mädchen gekannt, die an unserem Kiosk Schleckstengel kauften. Und heute tauchen täglich ihre Kinder bei mir auf und fragen nach ‹Foifermöcke›, oder ihre Söhne verlangen den ‹Musik Express›. Die Fünfermocken behalte ich bei, denn noch immer kaufen Kinder lieber zehn Sachen für 50 Rappen als nur ein Choquito.» Nach einer Ermahnung kommt er endlich auf Bice zu sprechen: «Ich kann sie verstehen. Jahr für Jahr wurde das Angebot grösser und bunter, wenn auch nicht vielfältiger; das muss ich beifügen. Jeden Frühling werden doch dieselben Diäten angeboten, jeden Herbst die gleichen Bastelideen für Weihnachten vorgeschlagen. Dazwischen Bademode oder alle zwei Monate die neuesten 40 Frisuren. Und obwohl alles derselbe Unsinn ist, werden immer mehr Hefte gekauft. Jetzt hat es zwar ein wenig nachgelassen; aber vor fünf Jahren noch kamen etliche Kunden regelmässig vor dem Wochenende und kauften für 50 bis 60 Franken Zeitschriften. Heute schauen sie am Kiosk alles durch, rümpfen die Nase und fragen mich: ‹Was gibt's Neues?› Dann empfehle ich ihnen etwas anderes, das ihrem Geschmack entspricht. An der Empfehlung, der persönlichen Bedienung hängt mein ganzes Geschäft. Viele kommen auch nur auf einen Schwatz vorbei. Als einer der wenigen freien Kioskinhaber muss ich auf die Stammkundschaft zählen können. Jahr für Jahr verschwinden mehr freie Kioske, altershalber; denn kein Junger nimmt es heute auf sich, von morgens fünf Uhr bis abends um sieben zu arbeiten. Heute sind wir, glaube ich, noch etwa 30 freie Kioske in Zürich und Umgebung, während die Zahl der Kioske ständig steigt. An jeder Ecke steht bald einer. Dagegen komme ich nur an mit gepflegtem Service. Obwohl die Kunden weniger verklemmt ihre Spezialwünsche äussern, gibt es noch immer diejenigen, die sich zehn Minuten lang um den Kiosk herumdrücken, bis wirklich kein zweiter Kunde mehr ansteht. Die sind froh, wenn ich ihnen ihre Sexmagazine mit der Rückseite nach oben hinlege.» Als er weiterhin nur davon sprach, dass Qualitätszeitschriften auf dem Markt leider fast keine Chancen mehr hätten, dass auch das Angebot an Süssigkeiten sich vergrössere, unterbrach ihn der Richter, wenn auch wohlwollend, und rief einen Vertreter des Verbandes Schweizerischer Kioskinhaber als Sachverständigen auf. Beim Hinsetzen fügte der Kioskinhaber noch hinzu: «Die Versuchung war für diese Frau wohl zu gross. Und obwohl diese Luxusartikel, was sie ja eigentlich sind, recht billig zu haben sind, summiert es sich letzten

Fortsetzung Seite 94

Narrenfrei!

Aus Lautsprechern erklingt Filmmusik von Nino Rota und zieht einen sogleich in den Bann von Federico Fellinis tragikomischer Welt. 140 Standphotos von verschiedenen Photographen und ebenso viele vom Regisseur selbst verfertigte Skizzen für die Filme – von «Lo sceicco bianco» bis zum jüngsten Opus «E la nave va» – zeigen die «Hintergründigkeiten» der



Arbeitsweise des «Grande Maestro». Die Karikaturen und Arbeitsskizzen, die Selbstbildnisse und erotischen Telefonzeichnungen sind meist so unsäglich komisch, dass man bereits wieder nachdenklich gestimmt wird. Fellinis bunte Welt, seine auch zeichnerisch gekonnt gefasste Liebe zum «abartigen» Detail hat aber auch etwas Tröstliches; sie zeigt einen Ausweg aus der Wirklichkeit, der scheinbar jedermann offensteht: die «Narrenfreiheit» (bis 11. März im Kunsthaus Zürich). *CW*

Schilda in Nürnberg

Eine Kunstprovinz geriet unverhofft in die Schlagzeilen. Nürnberg, die Geburtsstadt Albrecht Dürers (1471–1528), lebt immer noch mit und von ihrem Renommiersohn. Als im Juni 1983 drei Serien seiner Original-Holzschnitte (81 Blätter) angeboten wurden, griffen die Stadtgeschichtlichen Museen zu, ohne die Mittel (527000 DM) zu haben. Zur Finanzierung sollte aus der Sammlung etwas veräussert werden. Stillschweigend wurde das Bild «Madonna mit Kind und einem Engel» des altniederländischen Meisters Hugo van der Goes (1440–1482) auserkoren; als Erlös wurden zwei Millionen erhofft. Als das Stück bei Sotheby's im Auktionskatalog erschien, untersagte das Bayerische Kultusministerium das Geschäft. Über das Verfahren ist Streit ausgebrochen. Fest steht allerdings, das es sich bei dem Temperagemälde auf Tuch um ein Werk von grossem kunsthistorischem Wert handelt; offen bleibt, warum es in Nürnberg als «entbehrlich» eingestuft wurde. Das Auktionshaus präsentiert jetzt eine Gebührenrechnung über 25000 DM, das macht die Hälfte des Ankaufsetats aus. Auszugeben für nichts. *HN*



Umfeld Kreuzberg

Mit der Ausstellung «Umfeld Bethanien» stellt das Künstlerhaus Bethanien in Berlin neun hervorragende deutsche Konzept- und Aktionskünstler vor. Karina Raeck, Fritz Gilow, Raffael Rheinsberg, Wolf Kahlen, Anna Oppermann, Dieter Appelt, Dorothee von Windheim, Nikolaus Lang und Lili Fischer entwickeln alle «vor Ort» ihre jeweilige Einzelausstellung, Installationen, Raumgestaltung, Aktion. Sie nehmen damit Bezug auf die historische und aktuelle, die urbane und architektonische, die politische und soziale Situation der alten königlich-preussischen Stiftung Bethanien, hart an der Berliner Mauer und inmitten der Problemstadt Kreuzberg. Die Ausstellungsserie hat im September 1983 begonnen und wird noch bis Ende Mai 1984 fortgesetzt. Verantwortlich für ihr Konzept und ihre Betreuung ist der Berliner Autor und Kunstinterpret Walter Aue.

TV-Madness

Laut UPI verbrachte der durchschnittliche amerikanische Haushalt letztes Jahr eine Rekordzeit von 7 Stunden und 2 Minuten täglich vor dem Fernseher, im Dezember sogar 7 Stunden und 37 Minuten. 1982 lag die Einschaltdauer – auch dies ein Rekord – bei 6 Stunden und 48 Minuten.
In den frühen fünfziger Jahren, als Fernsehen noch relativ neu war, lag der durchschnittliche TV-Konsum eines US-Haushaltes bei 4½ Stunden. 1956 wurden erstmals 5 Stunden erreicht, und 15 Jahre später war die 6-Stunden-Grenze überschritten.

Ägyptische Filme für Israel

sfd. 1983 ist Israel zu einem der wichtigsten Absatzmärkte für die ägyptische Filmproduktion geworden. Nach einer Statistik der israelischen Zensurbehörde lag Ägypten im israelischen Filmimport an zweiter Stelle hinter den USA. Im Handel zwischen den beiden Ländern stellt das Filmgeschäft einen der wenigen Bereiche dar, die seit dem Friedensschluss ein Wachstum zu verzeichnen haben.

«Vogue Paris-Photos 1920–1980»

Unter diesem Titel präsentiert das Magazin «Vogue» in einer Ausstellung mit über 250 Photographien berühmte Aufnahmen, die künstlerische Massstäbe auf dem Gebiet der Mode- und Kunstphotographie



setzten. Unter den Photographen, die für «Vogue» gearbeitet haben, befinden sich solche wie Man Ray, Baron Adolphe de Meyer, Edward Steichen, Cecil Beaton, Irwing Penn und andere. Die Ausstellung wird vom 27. Januar bis 18. März im «Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne» gezeigt.

Denkmalschutz für Luxushotel

sfd. Das ehemalige Hauptquartier des berüchtigten Gangsters Al Capone, ein Luxushotel aus der Zeit der Jahrhundertwende in Chicago, soll unter Denkmalschutz gestellt werden. Die Initianten wollen damit allerdings nicht das Andenken an den «König der Unterwelt» bewahren, sondern den ehrwürdigen Bau aus dem Jahre 1891 vor dem Abbruch retten. Das Hotel, von dem aus Al Capone in den zwanziger Jahren seine Beutezüge plante, steht seit drei Jahren leer.

Tibetteppiche in der Schweiz

Vom 2. bis 10. März werden erstmals in der Schweiz Teppiche aus Tibet gezeigt. Die Tradition dieses alten Handwerks, das immer auch als Meditation verstanden wurde und ohne Maschinen und Chemie auskommt, lebt heute in Nepal weiter. Material und Farben entstammen allein der Natur des Himalaja. Die Teppiche werden – auch sonntags – im Casino Zürichhorn gezeigt. Im Rahmen der Ausstellung finden Vorträge und Informationsveranstaltungen statt, die den geschichtlichen und folkloristischen Hintergrund erläutern.

Vor...

900 Jahren, am 31. März, wurde Heinrich IV. in Rom von (Gegen-)Papst Clemens III. zum Kaiser gekrönt

450 Jahren, am 5. März, wurde der italienische Maler Antonio Correggio geboren.

425 Jahren, am 30. März, starb der Mathematiker Adam Riese in Annaberg/Sachsen

350 Jahren, am 18. März, erblickte die französische Schriftstellerin Marie Madeleine Lafayette das Licht der Welt.

100 Jahren, am 12. März, Geburt des deutschen Kunsthistorikers Gustav Friedrich Hartlaub.

Fortsetzung von Seite 91

Endes doch.» Das Votum des aufgerufenen Vertreters war kurz und bündig, wie eine Maschine ratterte er die Zahlen einer neuen Untersuchung herunter. Mit 438 Zeitungen pro 1000 Einwohner und Tag werde die Schweiz nur noch von Schweden und Japan überflügelt. Über 5000 Presseerzeugnisse setzen in der Schweiz pro Jahr drei Milliarden Franken um und beschäftigen unter anderem mehr als 3000 Journalisten. Wöchentlich werden am Kiosk 640000 Exemplare der Regenbogenpresse, 570000 Frauenzeitschriften und 94000 reine Modezeitschriften zusammengekauft...

Während Bice in sich zusammengesunken weiter phantasierte, wurden von der Anklage wie der Verteidigung zusätzliche Gutachter aufgerufen. Ein Psychologe äusserte sich. Ein Medienexperte sprach über den Schein der Warenästhetik und zitierte des öftern Marshall McLuhan, sein grosses Vorbild, und dessen berühmten Satz «The Medium is the Message». Der Verteidiger verglich die Gewöhnung an Zeitungsprodukte mit derjenigen an Aromat in Speisen. Den einfühlsamsten Beitrag jedoch leistete der Richter nach der Verurteilung wegen fortgesetzten Diebstahls von Zeitungen, Zeitschriften und Süssigkeiten. Er sprach anhand einer Erzählung aus den Tausendundeinen Nächten vom als Spiegelbild der Sehnsucht aufgemachten Schein, auf den man hereinfällt. Es ist dies die Geschichte von der reichen Messingstadt, die von hohen Mauern umgeben ist. Und da die Abgesandten des Kalifen kein Tor finden, klettern sie an einer Leiter die Mauer hoch. Als der erste oben ist, blickt er starr auf die Stadt, klatscht in die Hände und ruft: «Bist du schön!» Dann wirft er sich in die Stadt hinein und wird mit Haut und Knochen zermalmt. Immer noch einer klettert hinauf, und die Szene wiederholt sich, bis die Expedition zwölf Mann verloren hat. Da schickt man einen weisen, hochbetagten Greis hinauf, der unablässig den Namen Allahs des Erhabenen anruft, bis er oben ist. Dort klatscht auch er in die Hände und blickt starr vor sich hin. Dann aber beginnt er zu lachen und lacht immer lauter. Später tut er den als künstlich durchschauten Schein kund: «Als ich oben auf der Mauer stand, sah ich zehn Jungfrauen, wie Monde anzuschauen; die winkten mir mit den Händen zu, ich solle zu ihnen herabkommen; und es kam mir vor, als ob unter mir ein See voller Wasser wäre.» Dann fügte der Richter nur noch an, dass Bice eben noch eine junge Frau sei.

Am folgenden Tag waren, wie zu erwarten, die Schlagzeilen an den Kioskaushängen dem Fall Bice gewidmet. «Vermischung von Realität und Illusion», «Krankhafte Sucht» oder «Bice verurteilt – Die Bilder» wurde da geschrien. Als diese Schlagzeilen an Bices Augen vorbeizogen, schienen sich alle Aushänge ihren Klammern zu entwinden, und zusammen mit den aufgelegten Zeitungen schwangen sie sich wie ein Kartenspiel in die Luft und kamen auf Bice zugesegelt. Halb zornig, halb erschreckt, stiess sie einen kleinen Schrei aus und schlug nach ihnen, um sie zu verjagen – und auf einmal sass sie wieder neben ihrer Kollegin, und eine sanfte Hand strich einige raschelnde Blätter aus dem Gesicht, die der Kollegin aus der Hand geflattert waren. «Wach auf, liebe Bice!» sagte sie. «Wie lange du geschlafen hast.»

Urs Stahel

PS: Wie gewohnt und wie auch in Märchen üblich, ist etwa die Hälfte des Geschriebenen wahr. Vielleicht stimmt sogar mehr, da vieles schon einmal gedruckt war. Für einmal sollen die Quellen angegeben sein: ein Kioskinhaber, das obligatorische Mitteilungsblatt des Schweizerischen Kioskinhaber-Verbandes, eine Spezialausgabe von «Cosmopolitan», die erste Nummer von «Metropolitan», die neuen Zeitschriften «Schweizer Waffen-Magazin», «Sammeln-Magazin», «Sport und Fitness», und nicht zuletzt gab «Alice im Wunderland» von Lewis Carrol den Rahmen der Geschichte ab.

Die Autoren der Hauptbeiträge

Jean Giono, französischer Schriftsteller, lebte von 1895 bis 1970. Er schuf in seinen frühen, lyrisch-pantheistischen, die Natur spiegelnden Romanen Bauern-, Hirten- und Handwerkergestalten, die sich in ihrem kraftvollen Teilhaben an allem irdischen und kosmischen Geschehen zu mythischer Grösse und Allgemeingültigkeit erheben. In der Reihe «Chroniques» erzählt er Wahres und Legendäres aus der Vergangenheit der Völker. Das Entstehungsdatum der Geschichte «Der Mann mit den Bäumen» ist ungeklärt, vorgetragen hat Jean Giono sie erstmals Anfang der 50er Jahre vor der Gesellschaft «The Men of the Trees» in England.

Jörg Huber, geboren 1948, Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Geschichte und Pädagogik. 1974 Doktorat. Seither tätig als Journalist und Publizist in den Bereichen Film, Architektur und bildende Kunst.

Charlotte Haenlein, Jahrgang 1949, studierte Kunstgeschichte an der Universität von East Anglia, Norwich. Neben Tätigkeiten in Galerien arbeitet sie als freie Journalistin. Lebt heute in Oxfordshire.

Petra Kipphoff, geboren in Hamburg, studierte Germanistik, Anglistik und Kunstgeschichte in Kiel, Hamburg und München. Sie arbeitet als Redaktorin im Feuilleton der Hamburger Wochenzeitung «Die Zeit».

Bodo Kirchhoff, Jahrgang 1948, lebt in Frankfurt am Main. Sein erstes Theaterstück «Das Kind oder die Vernichtung von Neuseeland» ist am Saarländischen Staatstheater uraufgeführt worden.Sein zweites Stück «Body-Building» wurde im Rahmen des Berliner Theatertreffens vorgestellt. Die Textauszüge stammen aus seinem Buch «Body-Building», das neben dem Theaterstück auch eine Erzählung und ein Essay zu diesem Thema enthält.

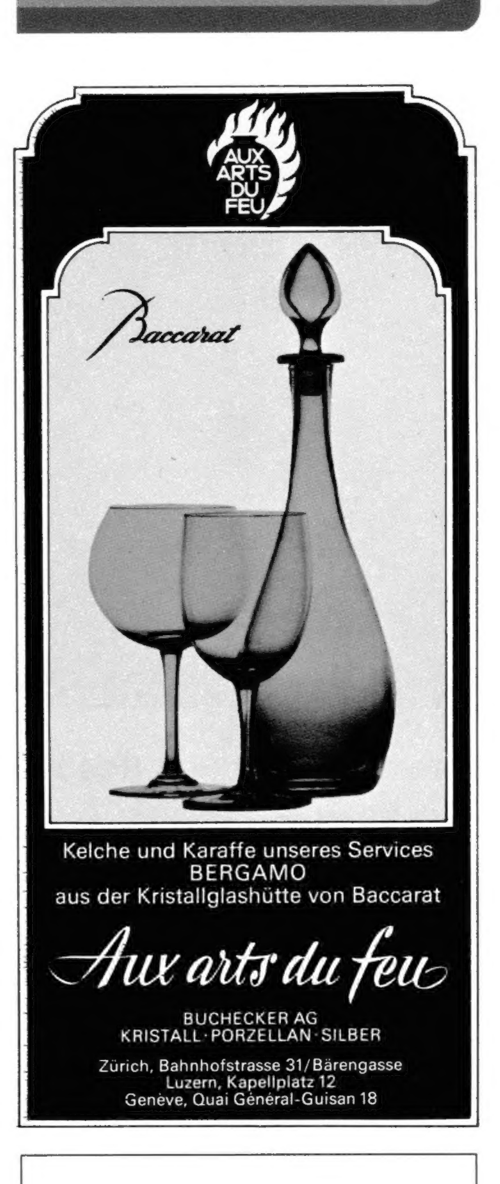
Monica Nestler, Jahrgang 1943, gebürtige Deutsch-Schwedin, war früher Leiterin des gdi-Forums für Gemeinschaftsaktionen im Corbusier-Pavillon in Zürich. Heute führt sie als freischaffende Photographin und Journalistin das Atelier Bild & Text in Thalwil. Seit 1979 waren ihre Photos in mehreren Einzel- sowie Gruppenausstellungen zu sehen, und vom 7. April bis 5. Mai 1984 zeigt sie Polaroidaufnahmen in der Galerie Walcheturm, Zürich.

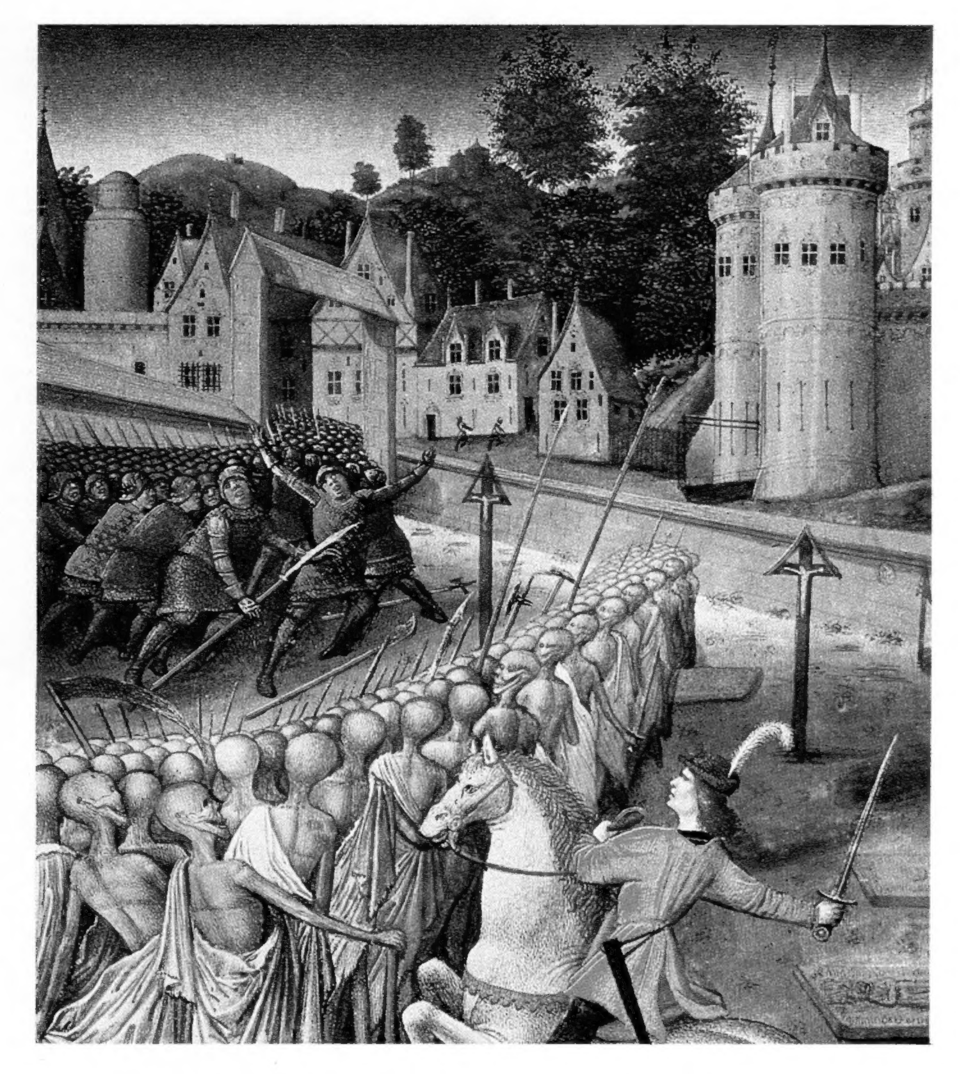
H. P. Schmid wurde 1947 in Luzern geboren. 1970 trat er der Nikon Schweiz bei und betreut seitdem die Werbung und Public Relations. Zu seinen Aufgaben gehört auch die Leitung der Nikon-Fotogalerie in Zürich und die Redaktion der Zeitschrift «Nikon-News».
Sein Interesse für die Photographie hat auch in eigenen Arbeiten ihren Niederschlag gefunden. Bekannt wurden vor allem seine Aufnahmen von geistig Behinderten aus einer Anstalt im Elsass und seine Porträts von Hitchcock und anderen Berühmtheiten aus Film und Musik.

Ugo la Pietra und **Fabio Galli** sind freie Mitarbeiter bei der Zeitschrift «Domus».
Die Übersetzung des Textes «U-Bahn-Kunst» besorgte Zora Ciprys, Zürich.

Photo- und Quellennachweis

Freddy Vögeli, Regensberg: S. 7, 10, 12; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: S. 32/5, 32/8, 32/9, 33/1, 33/2, 33/4, 33/6, 35, 36, 38, 43, 47, 48, 49, 54, 55, 58; ARTOTHEK, Planegg: Umschlag, S. 32/1–4, 32/6, 32/7, 33/3, 33/5, 37, 39, 40, 42, 46, 51, 56, 57, 59, 64; Foto Westermann, Buresch, Berlin: S. 44; Ralph Kleinhempel, Hamburg: S. 50, 61; Prudence Cuming Association, London: S. 67; D. James Dee, New York: S. 80; Andreas Sterzing, New York: S. 82; Keystone-Press AG, Zürich: S. 84; Wolfgang Schmidt, Wien: S. 86.





Das Stundenbuch des Herzogs von Berry

«Stundenbücher» waren für den persönlichen Gebrauch bestimmte Gebetsbücher. Das wohl reichste und am kostbarsten illustrierte, das uns überliefert ist, sind die «Très Riches Heures», die der Duc de Berry bei seinem Tod 1416 hinterlassen hat. Unbestritten stellt dieses von den Brüdern Paul, Hermann und Jean von Limburg illuminierte Buch den Höhepunkt spätmittelalterlicher Buchmalerei dar. In ihren mit kostbarsten Farben gemalten Kalenderbildern, Miniaturen und Schmuckinitialen gelang es den drei Brüdern, ihren ausgeprägten Sinn für die Natur mit der Pracht des Hoflebens zu vereinen und eine bezaubernde Eleganz problemlos mit einem manchmal derben Realismus einhergehen zu lassen. Und da die dargestellten Gegenstände ohne Zweifel vom Duc de Berry selbst ausgewählt worden sind, geben die Illustrationen zugleich einen lebendigen Eindruck vom luxuriösen Leben des Herzogs, der nicht weniger als 17 Land- und Stadtschlösser abwechselnd bewohnte. Gleichzeitig war er ein Freund und Förderer der Künstler und ein leidenschaftlicher Sammler. Neben den «Très Riches Heures» besass er weitere 14 Stundenbücher, ausserdem die vielleicht schönste Rubinensammlung aller Zeiten. Er sammelte aber auch Bild- und Wappenteppiche, Stickereien, Goldstoffe, Emailarbeiten und exotische Tiere. Die Spur des prachtvollsten Stundenbuches, das schon zu seiner Entstehungszeit hochberühmt war, hatte sich jahrhundertelang verloren, bis es 1856 in den Besitz des Duc d'Aumale gelangte, der es dem Institut de France stiftete. Im April-Heft präsentieren wir die schönsten Illustrationen.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 95.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 850.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:
«du»-Verlag, Conzett + Huber AG, Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/52 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto: «du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P.O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione) Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, Mexico 11, D.F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack, S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N.Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York, N.Y. 10013

Venezuela: Libreria Politecnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas


EAU DE TOILETTE ATOMISEUR
WALTER GROSS

Reinhold Messner und seine Rolex. Im Alleingang auf den Mount Everest.



Wenn man einen Bergsteiger fragt, wen er für den erfolgreichsten lebenden Alpinisten hält, fällt fast automatisch der Name Reinhold Messner.

Nicht nur, weil Messner als einziger bisher achtmal einen Achttausender bezwungen hat, sondern auch, weil er mit seinem Expeditionsstil neue Wege geht.

Reinhold Messner fordert ein Bergsteigen «by fair means»: keine Sauerstoffgeräte, keine Bohrhaken, keine Hochträger. «Die Technik hat das Klettern überholt», sagt er. «Der Mensch kann auf den Mond fliegen – auf den Mount Everest aber will ich klettern. Und zwar mit meinen Kräften, meinen Ängsten, meinen Hochgefühlen. Ich will eine bergsteigerische Aufgabe im Gebirge lösen, nicht im Sportgeschäft.»

Als erster bestieg Reinhold Messner den 8848 m hohen Mount Everest ohne Sauerstoffgeräte. Im absoluten Alleingang erklomm er den 8125 m hohen Gipfel des Nanga Parbat. Den K 2, mit 8611 m der zweithöchste und schwierigste Berg der Welt, bezwang er in einer Kleinexpedition mit Michel Dacher in Rekordzeit. Über seine Erfahrungen schrieb er bergsteigerische Erfolgsbücher: «Siebter Grad», «Alleingang», «Everest» und «Berg der Berge».

1980 wagte Reinhold Messner etwas, was andere «Wahnsinn» nannten: den Everest-Aufstieg von Norden, von Tibet aus. Im Alleingang. Und das zu der witterungsmässig ungünstigen Monsunzeit. Bei dieser «das kühnste Abenteuer der Expeditionsgeschichte» genannten Besteigung kletterte Messner tagelang in der Todeszone. Ohne Sauerstoffgeräte, ohne Partner, ohne feste Lagerkette, ohne einheimische Träger, ohne die Hoffnung gerettet werden zu können.

Doch auf seine Rolex Oysterquartz wollte und konnte er auch diesmal nicht verzichten: «Ohne eine genaue und absolut zuverlässige Uhr da oben zu sein, das wäre Wahnsinn», sagt Messner. «Meine Rolex ist eine Lebensversicherung, wenn es ums rechtzeitige Biwak, die Gipfelrast oder den nächtlichen Aufbruch geht. Für mich gibt es keine bessere Uhr.»

Und wie sich gezeigt hat, funktionieren beide – Reinhold Messner und seine Rolex – auch in 8848 m Höhe, bei 40 Grad unter Null und ohne künstlichen Sauerstoff ausgezeichnet.



ROLEX

Genf



Rolex Oysterquartz Datejust Chronometer in Stahl mit Gold oder in Edelstahl. 100 % wasserdicht bis 50 m Tiefe.

BUCHERER

ZÜRICH BASEL LUZERN ST. GALLEN GENÈVE LAUSANNE LUGANO LOCARNO ST. MORITZ DAVOS INTERLAKEN